

UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY



0 1620 1600 8953

ORGAN 168.

Ex libris
UNIVERSITATIS
ALBERTAENSIS





Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Alberta Library

https://archive.org/details/birch_168ob

168

LES ORGANISTES DU XIX^e SIÈCLE

RECUEIL

de Cent et Quinze Oeuvres de Forme et de Caractère différents
POUR ORGUE

Ce Recueil Constitue un véritable
MONUMENT NATIONAL
en l'honneur de

CH. H. RINCK

L'un des plus grands Organistes des temps modernes.

Il se compose de

115 OEUVRES ORIGINALES

dûes à la Collaboration d'Organistes éminents, amis et admirateurs du grand Compositeur

et publiées sous la direction de

C. GEISLER

Complet net Deux Francs.

En trois volumes, chaque Cinq Francs.

Propriété pour tous pays

MAYENCE. CHEZ LES FILS DE B. SCHOTT

Bruxelles. Schott frères.
82 Montagne de la Cour

Paris. Maison Schott
1 Rue Aubert. M^{re} et D^{re} Huel

Londres. Schott & C^{ie}
179 Regent Street.

Dépôt général de notre fonds de Musique.
LEIPZIG C. F. LEDE.

Enregistre aux Archives de l'Union
au Ministère de l'Intérieur de France et à Stationers Hall

LIBRARY
UNIVERSITY OF ALBERTA

24
M

Das Leben und Wirken
Dr. Christian Heinrich Rinck's

Großherzoglich Sessischen Hoforganisten und Kammermusikus,

Ritter des Großherzoglichen Verdienstordens erster Classe, wie auch Verdienst-Mitglied des Holländischen Vereins zur Beförderung
der Tonkunst und ordentliches Mitglied des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft,

nach

den bisherigen sowie neuen handschriftlichen Quellen, nach Briefen und andern Mittheilungen seiner Schüler und Freunde

dargestellt

von

CARL GEISSLER.



2638673

Johann Christian Heinrich Rinck

wurde den 18. Februar 1770 zu Elgersburg, einem romantisch gelegenen Dorfe im Grossherzogthum Gotha am Fusse des Thüringer Waldes, geboren, woselbst sein Vater und Grossvater ein Jahrhundert hindurch die Schullehrerstelle verwalteten. Von seinem Vater wurde er nur in den gewöhnlichen Schulkenntnissen unterrichtet; doch erhielt er noch, wenn auch nur kurze Zeit, von einem Candidaten der Theologie Unterricht in der lateinischen Sprache. In der Musik, die wenigen Singübungen ausgenommen, welche er mit den übrigen Schülkindern theilte, empfing er vor seiner Confirmation keinen Unterricht. Frühzeitig entriß ihm der Tod seine Mutter. War er auch damals noch zu jung, um die Grösse dieses Verlustes ganz zu fühlen, so mus sich sein Geist doch oft mit der Dahingeschiedenen beschäftigt haben, denn noch in seinen späteren Lebensjahren erinnerte er sich sehr lebhaft eines Traumes, den er als ein Knabe von sieben Jahren einst hatte. Es träumte ihm nämlich, er gehe auf ein benachbartes Dorf, um einige Einkäufe daselbst zu besorgen. Eine Frau, ganz in Weiss gekleidet, wandle des Weges ihm zur Seite und richte mehrere Fragen an ihn über seinen Vater, seine Stiefmutter und andere Gegenstände, die seine Familie betrafen. In der Nähe des Dorfes aber ergreife sie seine Hand und spreche zu ihm: „Nun geh mein Lieber Heinrich! ich muss Dich an diesem Orte verlassen; ich bin Deine Mutter; Du bist ein braves Kind und das Glück wird Dir folgen durch's Leben!“

Wie klar und bestimmt der Grundton seines Characters: Sanftmuth und Herzengüte schon in seinem Kindesalter sich offenbarte, beweiset unter andern folgender Vorfall: Rinck ging eines Tages mit einem seiner Spielkameraden, um Tabak für seinen Vater einzukaufen. Beim Eintritt in einen Wald, den sie zu durchwandern hatten, forderte ihm sein Gefährte unter ersten Drohungen das Geld ab. Rinck willigt in sein Begehren; allein diese gutmüthige Nachgiebigkeit macht auf den kleinen Räuber einen so starken Eindruck, dass er schon nach einigen Augenblicken das Geld zurückgab, ja noch einen Pfennig dazulegte und Rinck das Versprechen abthat, seinen schlechten Streich keinem Menschen zu verrathen. Und wirklich Rinck schwieg. Erst nach Verlauf von 50 Jahren entgleitete das Geheimniss seinen Lippen.*

Als Rinck das dreizehnte Lebensjahr zurückgelegt hatte, verliess er die Schule seines Vaters, ohne sich noch für einen Beruf entschieden zu haben. Wie aber oft in unsern Leben unbedeutende Ereignisse auf die ganze Gestaltung unseres Schicksals einen entscheidenden Einfluss äussern, also war dies auch in Rinck's Leben der Fall. Sein Vater ertheilte nämlich einem jungen Menschen Clavierunterricht, der aber ein zu erlernendes Tonstück auch nach häufiger Wiederholung nicht ohne Fehler zu spielen vermochte. Rinck sah und

hörte dem Allen zu und bat endlich, obgleich er damals weder Noten noch Tasten kannte, seinen Vater um Erlaubniss, dasselbe auch einmal spielen zu dürfen. Sein über diese Bitte nicht wenig erstaunter Vater gewährte ihm dieselbe und — er spielte das Tonstück ohne Fehler. Dieser Vorfall entschied über seine nachherige Bestimmung um so mehr, da sich seine Neigung zur Musik immer lebhafter äusserte. Nun begann Rinck die Noten zu erlernen und bald wurde der Anfang im Clavierspielen mit einigen Menuetten gemacht. Besonderes Vergnügen gewährte es ihm nun, wenn er, allein am Clavier sitzend, ohne Beihülfe eines Andern Terzen und Sexten auffinden und diese zu Papier bringen konnte. Obgleich Rinck's Vater ein guter Musiker, ein braver Sänger und tüchtiger Generalbassspieler war, der mit vieler Gewandtheit aus allen Tonarten spielte und jeden Choral aus dem Stegreife variiren konnte, so erlaubten ihm doch seine geschäftigen Amtsgeschäfte nicht, viel Zeit auf die musikalische Bildung seines Sohnes zu verwenden, weshalb er ihn im Jahre 1784 dem Schullehrer A. Bicht zu Angelroda, einem Schüler des berühmten Organisten Peter Kellner zu Gräfenroda, zum weiteren Unterricht in dem Clavier- und Orgelspielen, sowie im Vortragen übergab. Geleitet von diesem würdigen Manne, brachte es Rinck in den drei Vierteljahre, welche er bei ihm blieb, so weit, dass er nicht nur Clavierstücke von dem Organisten Tischler in Schmalkalden und mehrere Sonaten von dem damals beliebten Componisten Just, Concertmeister in Dessau, zur Zufriedenheit seines Lehrers vortragen, sondern auch bald einige Versuche, die Orgel während des Gottesdienstes zu spielen, machen konnte. Das erste Präludium, welches ihm sein wackerer Lehrer zum Einüben gab, (componirt von Peter Kellner, aus C-dur mit einem Pedal-Solo anfangend) war auf einen grossen Bogen geschrieben, und Rinck erinnerte sich in seinen späteren Lebensjahren noch recht wohl, welch ein besonderes Vergnügen ihm dies damals gewährt, und wie sehr er sich dadurch geschmeichelt gefühlt hatte, indem er geglaubt, Alles was auf einem grossen Bogen stehe, müsse schwerer und vorzüglicher sein, als das, was auf Quartseiten geschrieben sei. Nachdem Rinck das erwähnte Präludium eingeübt hatte, spielte er es eines Sonntags zum Ausgange auf der Orgel zu Gera, wohin sein Vater einige Zeit vorher als Schullehrer versetzt worden war. Rinck war damals noch sehr klein von Körper, deswegen, und um zu verhindern, dass er von der Orgelbank herunter auf das Pedal falle, musste sich sein Vater zu ihm setzen und ihn halten, während er das Pedal-Solo spielte. In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Angelroda erhielt Rinck auch Unterricht im Generalbasso, und wenn dieser auch sehr dürftig war, so brachte er es doch so weit, die gewöhnlichen Accorde mechanisch greifen zu können. Bei den Kirchenmusiken, welche Rinck's Lehrer jeden Sonntag aufzuführen hatte, musste er Discant singen

und er gesteht selbst ein, dass er diesen Übungen so Manches verdanke und dass durch sie der erste Funken zu seiner Liebe für religiöse Musik in seinen Geist geworfen worden sei. Auf den Rath mehrerer Freunde seines Vaters, welche ihn spielen hörten, verliess er seinen ihn väterlich liebenden Lehrer und begab sich zu dem Organisten Jungkhaus in Arnstadt, bei welchem er zugleich Gelegenheit hatte, die Composition und das Violinspiel zu erlernen. In diesem Manne fand er aber nicht den Lehrer, welchen er wünschte, weshalb er schon nach einem Vierteljahre Arnstadt verliess und sich zu seinem Oheim, dem Cantor Rinck zu Unterpöhlitz bei Hohenau begab, um von dort aus den Unterricht des würdigen Cantors Kirchner zu Bücheloh im Rudolstädtschen zu geniessen. Jeden Morgen nahm er nun seine Musikalien und wanderte eine Stunde weit zu seinem neuen Lehrer, dessen Unterricht er zugleich mit 9 Zöglingen genoss. War auch Kirchner kein fertiger Clavier- und Orgelspieler, so war er doch ein gewissenhafter und fleissiger Lehrer und ein Mann von Einsichten und Erfahrungen im Gebiete der Kunst. Unter seiner Leitung studierte er die Clavier-Compositionen von C. Ph. E. Bach, Bocherini, J. Haydn, Graf, Fust, Sterkel u. a. m. so wie Orgelstücke von Peter und Christoph, Kellner, Kittel, Nicolai u. A. Auch die Übungen im Singen wurden hier fortgesetzt und in den vier Singstunden jeder Woche wurden Chöre und Motetten von Homilius, Telemann, Bach, Rolfe, Krebs, Gruner, Wolf, Weimar, Graun's Tod Jesu und andere Meisterwerke eingeübt. Das Studium dieser Werke wurde ebenfalls viel bei Rinck's Neigung zur kirchlichen Musik zu beleben. Zu dieser Zeit machte er auch die ersten Versuche in der Composition und schrieb, obgleich von den Regeln der Satskunst noch gar wenig verstand, sechs Choräle mit verschiedenen Bässen, ein Präludium und eine Fuge.

Nachdem Rinck etwa ein Jahr bei Kirchner gewesen war, kam er im Jahre 1786 nach Erfurt, um den Unterricht des berühmten Kittel, des einzigen damals noch lebenden Schülers des unsterblichen S. Bach in Leipzig, zu geniessen. Wie wenig Rinck damals noch vom Generalbass verstand, beweiset Folgendes:

Als er Kittel zum ersten Male besuchte, schrieb ihm dieser um ihn zu prüfen, die drei Bassnoten c, d, e auf und verlangte von ihm, sie vierstimmig auszusetzen. Nachdem Rinck diese Aufgabe beendet hatte, sah sie Kittel durch und sagte: „Die Accorde sind zwar, einzeln betrachtet, richtig ausgesetzt, allein nicht in ihrer Verbindung mit einander; du hast Quinten und Octaven in den Mittelstimmen gemacht; um diese Fehler zu vermeiden, muss man das eine oder das andere Intervall verdoppeln.“ Rinck gesteht ganz offen, er habe diese Worte wohl gehört, sie aber nicht verstanden, indem ihn über erlaubte und unerlaubte Fortschreitungen noch Niemand unterrichtet hatte. Welch einer Vervollkommenung ist doch der menschliche Geist fähig! In Nacht und Dunkel war das Reich der Töne noch für Rinck eingehüllt, als er in einem Alter von 16 Jahren bei Kittel eintrat; wie anders aber stand es um seine musikalische Bildung nach acht Jahren, wo er, vierundzwanzig Jahre alt, die ersten 12 Orgelstücke herausgab; wie anders im Jahre 1802, wo er, 62 Jahre alt, seinen herrlichen Choralfreund, ein Werk, das seinem Namen allein Unsterblichkeit verleiht, herauszugeben begann! —

Rinck blieb bei seinem berühmten Lehrer beinahe 3 Jahre, erhielt von

ihm während dieser Zeit sowohl theoretischen als praktischen Unterricht in der Musik und eignete sich von ihm die Geligigkeit der Bachschen Schule an. Nachdem die Harmonielehre durchgegangen war, schrieb er unter Kittels Leitung sehr viele 2, 3 und vierstimmige Choräle, setzte Generalbassexempel aus und lernte mehrere Bässe zu einer Choralmelodie erfinden. Als er hierin eine ziemliche Fertigkeit erlangt hatte, ging Kittel zu dem zweistimmigen Satze über, wobei er ebenfalls Choralmelodien zum Grunde legte, welche Rinck zuerst Note gegen Note, dann in Achtein, Sechzehnteilen, punktirten Noten, Triolen u. s. w. bearbeiten, auch öfters die Melodie in ungerade Tactarten bringen oder sie selbst zum Basse machen musste. Auf diese Weise verfuhr Kittel mit dem 3 und 4stimmigen Contrapunkte und liess seinen fleissigen Schüler viele Choräle wohl 20 bis 30 Male variiren. Obgleich Rinck im Instrumentalsatz und in der Gesangscomposition niemals von Kittel Unterricht erhielt, so machte er doch in diesen Zweigen der Tonkunst während seines Aufenthaltes in Erfurt mehrere Versuche, er componirte 2 Kirchenstücke mit Instrumentalbegleitung, eine Symphonie, eine Trauer-Motette für 4 Singstimmen, sowie er auch mehrere Sonaten und Variationen für das Clavier in dieser Zeit arbeitete. Nicht weniger trug es zu seiner musikalischen Bildung in Erfurt bei, dass er hier häufiger Gelegenheit hatte, den berühmten Clavierspieler und Organisten Wilhelm Hässler, einen Schüler Kittels, zu hören, dessen öffentliche Winterconcerte zu besuchen und hier unter der Leitung des rühmlichst bekannten Cantors Weimar viele Cartaten und Oratorien kennen zu lernen. In einem der erwähnten Concerte trat Rinck selbst, und zwar zum ersten Male, als Clavierspieler mit einem Concerte von Sterkel auf und spielte mit ungetheiltem Beifalle. In den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Erfurt versah er meistens den Gottesdienst für Kittel, und auch dies trug nicht wenig dazu bei, ihn zum ausgezeichneten Organisten zu bilden. Auch fand er zu dieser Zeit in dem Staatsminister von Witzleben einen aufrichtigen Gönner und Beschützer der Kunst, der ihn öfters nach Weimar kommen liess und ihm Gelegenheit verschaffte, die dasige Kapelle unter der Leitung des verdienstvollen Kapellmeisters Wolf zu hören. Immer höher stieg seine Begeisterung für die Kunst. Für ihn war ein Organist der Erste unter den Menschen. — Mochte auch Jemand bewandert sein in andern Zweigen des menschlichen Wissens, mochte er die Geheimnisse der Natur ergründen, oder Länder und Völker kennen gelernt haben, verstand er nicht das Pedal einer Orgel zu regieren, so galt Alles Alles Nichts in den Augen des jungen Rinck. Einst war er in Weimar und wohnte einem Gottesdienste bei, in welchem, wie er hörte, Herder, der weltberühmte Herder predigen würde; allein Rinck hatte für Nichts Augen und Ohren, als für den Organisten; er verwandte keinen Blick von dessen Händen und von der Bewegung der Füsse, dachte nicht an Herder und dessen Rede und vergass ganz die Gegenwart des ersten Denkers und Philosophen Deutschlands, vielleicht seiner Zeit überhaupt. Es bot sich später für Rinck nie wieder Gelegenheit dar, Herder zu hören, und deshalb beklagte er in seinem gereiften Alter oftmals seine jugendliche Einfalt um so mehr, da in der Folge Herders Schriften einen grossen Einfluss auf sein Gemüth äusserten und ihn mit der höchsten Bewunderung gegen diesen wahrhaft grossen Mann erfüllten.

Rinck verliess nach dem Willen seines Vaters im Monat September 1789 Erfurt. Schmerzlich war ihm der Abschied von seinem treuen Lehrer, unter dessen Schülern er mit Recht der ausgezeichneteste genannt zu werden verdient; tief ergreifend die Trennung von seinen vielen Schülern und Schülerinnen, die alle mit dankbarer Liebe an ihm hingen, bitter das Scheiden von seinen vertrauesten Jugendfreunden: Fischer, Umbreit, Nehrlisch, Kapp; dennoch aber fügte er sich gern in den Willen seines Vaters, welcher den Plan hatte, ihn in Göttingen Forkele musikalische Vorlesungen ein Jahr lang hören zu lassen, wodurch seine musikalische Bildung vollendet werden sollte. Schon rüstete er sich, nach dieser Stadt zu gehen, als ihm, da er durch seine ausgezeichneten Leistungen als Organist und Clavierspieler schon einen bedeutenden Ruf erlangt hatte, im Jahre 1790 die Stelle eines Stadtorganisten in Giessen angetragen wurde. Bot diese Stelle ihm auch nur einen Gehalt von 60 Fl., so folgte doch Rinck dem an ihn ergangenen Ruf und ging nach Giessen. Hier lernte er aber bald den Ernst des Lebens und die vielfachen Hemmungen, welche die rauhe Wirklichkeit so oft dem aufstrebenden Talente entgegenwirft, im vollen Maasse kennen. Sein geringer Gehalt als Organist reichte nicht hin, die notwendigsten Lebensbedürfnisse zu befriedigen und darum sah er sich genöthigt, das Fehlende durch Privatunterricht und Abschreiben für Rechtegelehrte zu erschwinnen. Doch mehr noch als diese ökonomischen Beschränkungen schmerzte es ihn, dass er in Giessen nie Gelegenheit hatte, Werke der berühmtesten Meister zu hören, ja nicht einmal zu sehen. Während seines 15jährigen Aufenthaltes daselbst wurde ihm nur ein Mal das Glück zu Theil, einer Partitur habhaft zu werden. Es war dies die von dem Mozart'schen Requiem. Mit wahrem Heissunger wurde dieselbe von ihm verschlungen und tiefe Wehmuth ergriff ihn, als er sie wieder zurückgeben musste. Auch der Umstand, dass er vom Schicksal verurtheilt war, eine alte, sehr schlechte Orgel mit krumm Octav und ohne Pedal 15 Jahre lang zu spielen, musste ihm dem für Orgelspiel so hochbegeisterten, unendlich viele Senfter ansprengen. Doch seine innige Liebe zur Kunst überwand alle Hindernisse. Des Nachts studierte er auf einem schlechten Clavicoorde so gut es nur gehen wollte, die Clavier- und Orgelcompositionen von Sebastian Bach und C. Ph. Em. Bach, Mozart, Haydn, Clementi, Kozeluch, Krebs und Anders; im Theoretischen benutzte er die Schriften eines Marburg, Kirnbagger, Ernst, Wolf, Türk und A. und componirte so viel, als es ihm nur die Zeit gestattete. Im Jahre 1792 wurde ihm nach vorheriger Prüfung durch die Superintendenden Bechtold, Ouvrier und Schulz zugleich die dritte Stadtschullehrerstelle, im Jahre 1793 auch noch die Stelle eines Schreiblehrers und 1802 die eines Musiklehrers am Pädagogio zu Giessen übertragen, so wie er auch 1804 von seinem Fürsten eine jährliche Besoldungszulage als Organist erhielt. Wurden auch hierdurch seine ökonomischen Verhältnisse sehr verbessert, so führte doch der französische Revolutionskrieg, der seine Schreinskneise auch über Giessen verbreitete, für ihn vielfache, sehr schwere Prüfungen herbei.

Doch wer nur gegen alle Hindernisse, die sich seinem Fortschreiten in der Kunst entgegenstellten, muthig ankämpfte und auch in einem körperlich lohnenden Wirkungskreise mit Treue seine Pflicht erfüllt, dem lohnt es der Herr oft schon hinieden. Dies erfuhr auch unser biedersinniger Rinck, indem er im Jahre 1806 nach Darmstadt berufen und als Stadtorganist, Cantor und Musik-

lehrer am Grossherzoglichen Pädagogium angestellt und zum Mitglied der Commission zur Prüfung der Schulkants - Candidaten der Provinz Starkenburg, sowie zum Mitgliede der Grossherzoglichen Hofcapelle ernannt wurde. Im Jahre 1813 vertauschte er die Stelle eines Stadtorganisten mit der an der Grossherzogl. Hofkirche zu Darmstadt und wurde 1817 durch die Huld des nunmehr verstorbenen ausgezeichnet kunstsinigen Grossherzogs von Hessen, Ludwig I., der Rincks Talente und ruhmvolle Leistungen wohl zu würdigen verstand, zum wirklichen Kammermusikus ernannt, und durch alles dieses in eine für seine künstlerische Wirksamkeit bei Weitem günstigere Sphäre versetzt. Denn hier in Darmstadt hatte er Gelegenheit an den mit grosser Sorgfalt und mit allem Aufwande aufgeführten Opern der vorzüglichsten Componisten, sowie durch Mitwirkung bei einer so ausgezeichneten und berühmten Kapelle seinen Geschmack zu bilden, seine Phantasie neu zu beleben, seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern und sich zu jener von höherem Kunstgefühle zeugnenden Energie zu erheben, welche ihn als Componisten und Orgelspieler so sehr auszeichneten. Nicht minder günstig wirkte auf seine Kunstbildung der öftere Umgang mit tüchtigen Männern seines Faches, zu dem ihm in seiner nunmehrigen Stellung Gelegenheit gegeben wurde, unter denen der geheime Rath Adt Vogler, der seine letzten Jahre in Darmstadt verlebte, der Grossherzogliche Kapellmeister Carl Wagner, der gelehrte General-Staats-Procurator Dr. Gottfried Weber, der Hofrath André in Offenbach, Schnyder von Wartensee in Frankfurt am Main, der Dekan und Pfarrer Johann Balthasar Spiess in Sprendlingen, Chladni, Gerber, Nägeli, Dr. Thibaut als seine Freunde und Verehrer ganz vorzüglich zu erwähnen sind. Auch der selige Natop stand ihm sehr nahe, so dass er sogar bei dem thätigen Budecker in Essen ein Schriftchen veröffentlichte: „Ueber Rincks Präludium“, ein Beitrag zur Verständigung angehender Organisten über kirchliches Orgelspiel. Ausgerüstet mit dem hervorstechendsten musikalischen Talent, beharrlich und unermüdet im Fortstudiren, einfach in seiner Lebensweise entwickelte er nun eine Thätigkeit, die uns in das grösste Erstaunen setzt. Welch eine Menge der herrlichsten Tonschöpfungen hat er in das Dasein gerufen! Wie einfach und lieblich und dabei instructiv sind seine Sonaten und Variationen, wie kindlich seine Lieder für die Jugend, wie erhabend seine Gesänge und Hymnen für gemischten Chor wie für die Männergesang, wie schön und tiefgefühlt seine Messen. Welch ein seltener Meister war er vor Allen in den Arbeiten für die Orgel im Variiren der Choräle, wie unerschöpflich an neuen Ideen und Wendungen; wie verstand er so ganz die Kunst, jede brauchbare Eigenthümlichkeit einer Melodie zu benutzen, um sie im Vorspiel anszuführen! Und wie entsprechend der Würde der Kirche und dem Charakter des Chorals auch seine Präludien; wie weit entfernt blieb er in allen seinen Orgelsätzen von dem Gemeinen, Weltlichen, Tändelnden, überhaupt von allem dem, was dem Ernste der kirchlichen Musik widerspricht! Und dennoch welch ein verschiedener Charakter ist seinen Vorspielen aufgeprägt! Bald bewegen sie sich choralmässig, oder im Moderato, Andante oder Adagio, in ganz einfacher natürlicher Harmoniefolge, bald wiederum überraschen sie durch künstliche Wendungen oder kanonische Nachahmungen, und so viel er auch für die Orgel schrieb, in jedem Hefte seiner Vor- und Nachspiele erscheint er neu, in jedem auf eine eigenthümliche Weise;

jedes aber trägt den Stempel einer heiligen Weihe, jedes das Gepräge von Rinccks liebenswürdigen Charakter. Welch eine Menge herrlich durchgeführter Fugen, Fughetten, und fugirter Vor- und Nachspiele hat sein unermüdeten Geist geschaffen, die, wenn sie auch alle von dem gründlichsten Studium des Contrapunktes und der Fuge Zeugnis geben, dennoch frei von allen Härten, frei von aller Steifheit und von verbrauchten Formen sind, auf welche wir nicht oben selten in vielen der im strengen Style geschriebenen Werke alter Meister stossen, weshalb Rinccks Compositionen auch auf den Laien in der Musik einen erhellenden Eindruck machen.

So schrieb uns Louis Cunze, Organist an St. Marien in Flensburg, sehr wahr bei Uebersendung seiner Composition für das Album: „Das Orgelspiel war eine lange Zeit zum trockenen Modüliren herabgesunken. — Da zeigte Vater Rincck, wie sich im Tempel Melodie mit Würde vereinigen lässt, ohne dass das Künstliche entbehrt wurde — also dass das Profane schwinde.“ — Auch Organist Mendel bemerkte bei Sendung seiner Composition: „Ich versetzte mich bei Abfassung desselben in jene Zeit zurück als ich in der Hofkirche Rinccks unvergesslichen kurzen Psalmen zum Choral lauschte.“

Seine in 6 Theilen erschienene Orgelschule, sein in 9 Bänden herausgegebener Choralrevidir, seine praktische Anweisungsschule, seine in 3 Theilen erschienene theoretisch, praktische Anleitung zum Orgelspielen sind Werke, die selbst in fremde Sprachen übersetzt, immer neue Früchte tragen und seinen Namen im Andenken der Nachwelt unvergänglich fortlichen lassen. Die damals noch bestehende Eutonia, die Iris, die Cäcilie, die Leipz. allgem. Musikal. Zeitung, sowie mehrere andere deutsche und ausländische musikalische Journale, sie führen eine Sprache bei ihrem Urtheil über seine Werke; gewiss, eine solche Uebereinstimmung, eine grosse Seltenheit. Unser Vater Rincck genoss sie! Könnten wir hier Bogen füllen von glanzvollen Urtheilen, die namentlich der seelige Gottfried Weber — der strenge Kritiker, — die Grossheim, Rochlitz, Fink in der Cäcilie gegeben, so seien uns nur einige Zeilen als Anszug gestattet: Der seelige Rochlitz, einer der würdigsten musikalischen Kritiker in Deutschland, drückt sich in einem Briefe an Rincck bei Gelegenheit, als dieser ihm eine Sammlung von Orgelverspielen widmete, so aus:

„Ew. Wohlgeb. haben mich durch Ihr freundliches Schreiben vom 24. März 1827 und durch das beigelegte neue Werk, auf welches Sie mir sogar noch eine besondere mich ehrende Anwartschaft gegeben, gar sehr erfreut und ich danke Ihnen dafür verbindlichst. So wenig ich mein Lebenlang darauf ausgegangen bin, Aufsehen zu machen und gepriesen zu werden, so ist mir doch die Achtung Derer, die ich selbst hochachte, nie geringfügig gewesen und wird es nie sein. Dass Sie unter Diejenigen gehören, die ich und zwar schon seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren, wahrhaft hochachte, das kann Ihnen nicht unbekannt geblieben sein. Hierzu kommt aber noch, dass ich Ihnen auch persönlich nicht wenig zu danken habe. Ihre Psalmen und Fugen in der grossen Orgelschule und ähnliche Ihrer Werke gehören zu denen, welche in einestunden Stunden mich immer von Neuem, stets belehrend und sehr erhellend beschäftigten, wenn auch nicht vor der Orgel, zu welcher ich leider seit frühen Jünglingsjahren keinen Zutritt habe. Auch mehrere Ihrer kleineren oder sonst weniger

berühmten Werke, wie die 12 Adagio's, die varilirten Choräle und dergl. sind mir überaus werth und ich kehre oft wieder zu ihnen zurück. Wer aber einem Manne, dessen Lebenamuss ein geistiger ist und der nun in Jahren steht, wo Vieles, was ihn sonst erfreute, diese Wirkung nicht mehr machen will — wer dem etwas darbringt, was ausdauernd und seine Wirkung auf ihn vollständig behält, der that ihm wahrhaft wohl und dem muss er von Herzen danken. Das thue ich hier, hochverehrter Herr! Möge es Ihnen auch in vorgerückten Jahren nicht an dergleichen Stärkungs- und Erhellungsmitteln fehlen. Möge dazu das gerechte Bewusstsein, zum Wohle der Tonkunst so vieles Würdige und in seinen Folgen nicht Abzusehendes geleistet zu haben, gehören und mögen auch die auf richtigen Gesinnung, die ich hier abgelegt habe, ein Weniges dazu beitragen.“

Nach dem ersten Erscheinen des Choralrevidirs schreibt G. Weber: Cäcilie B. 11. Mainz bei Schott S. 120. „Das bekennen wir, dass unter allen Orgelcomponisten älterer und neuerer Zeiten, Keinen ausgenommen, unser Rincck der klarste, einfachste, edelste und frömmste und folglich, so meinen wir, der grösste ist, dessen Wohlklänge wir nie gegen die so oft hartstössigen Künstlichkeiten älterer und neuerer Rivalen vertauschen möchten. In diesem Werke bewegt sich unser Componist gerade auf denjenigen Boden, in welchem er vorzüglich klassisch ist, und wo er die Monotonie, welche in einem aus lauter Choralmelodien geschaffenen ganzen Werke doch immer unvermeidlich bleibt, und so reichlich zu verschönern versteht durch den Zauber, der immer wohlthunenden und nie durch kunstreiche Dornenstücke verletzenden Rosengefächte seinen in einander geschlungenen Melodien.“

So desselben Urtheil über seine Versuche: Bonn bei Simrock.

„Wir verbiethen es, dass es Niemand gereuen wird, diese Schule benutzt zu haben, und dass jedem, welcher ihren Vorschriften und Anforderungen Genüge geleistet hat, dann auch das Schwerste nicht mehr unüberwindlich erscheinen wird.“ Bei demselben Verleger über seine eigenen Orgelstücke: Op. 72. „Hier entfaltet der Verfasser seine Kraft und die Pracht und Tiefe seines Instrumentes in höheren und freieren Zonen, und was er hier liefert, ist wirklich prachtvoll, begeistert und begeistert. Rincck hat hier gezeigt, dass man auch grosse und erhebende Wirkungen erzeugen kann, ohne den Gehörinn durch grausame Zusammenklänge zu peinigen und dem Zuhörer eine verblüffte Bewunderung — abzufolkern.“

So im 6ten Band spricht eine gleiche gewichtige Stimme über eine seiner Gesang-Compositionen: „Nachdem die Kunstwelt unsern Rincck durch seine Orgel-Compositionen als einen Bach — unserer Tage verhehren gelernt — nachdem seine mehrstimmigen Hymnen durch ihre sanfte ruhige Haltung und anmuthigen leichten Melodienfluss, in Kirchen und Sing-Vereinen an die Tagesordnung gekommen sind, tritt der würdige Mann nun auch mit einstimmigen Gesangscompositionen auf.“ etc. etc.

Und nun noch ein Wort von dem braven Hientich aus seiner Eutonia Band 9; nachdem er mehr seiner Gesangs- und zuletzt Orgelwerke angezeigt hat, die bei Schott, Simrock und André erschienen waren: „Wieder ein Zeichen von Rinccks Frömmigkeit an musikalischen Gedanken, sowie von seiner unbeschreiblichen Gewandtheit, sie zu schönen kirchen- und orgelmässigen Gängen

angenehm zu verbinden. Möge er noch recht lange leben und uns noch recht viele solche Sachen schenken. Die jungen Organisten aber mögen fleissig zu ihm in die Schule gehen und ihm so viel als möglich diese seltene Kunst ablernen, damit sie nicht mit einem Mal sterbe.* —

Den grössten Fleiss verwendete Rinck besonders auch auf seinen mehr-erwähnten Choralfreund. Wie sehr er aber die Schwierigkeiten dieser Composition fühlte und wie deutlich er sich bei aller seiner Bescheidenheit bewuszt war, mit diesem Werke etwas wahrhaft Geniales zu schaffen, dies spricht er in einem Briefe an den Verleger seines Meisterwerks, Hrn. Schott in Mainz, unter dem 9. December 1833 sehr deutlich aus, indem er schreibt:

Um den Choralfreund möglichst allgemein zu machen, lege ich von nun an bei Bearbeitung der einzelnen Choräle die Choralbücher von Natopp, Kühnau, Blüher, Grosheim, Umbreit und A. zum Grunde. Durch die Varianten, die häufig in einer Melodie vorkommen, habe ich weit mehr zu thun, als vorher. Manche Stunde bringe ich oft zu, bis ich die verschiedenen Lesarten nur eines Chorals aufgefunden habe; dann muss ich die verschiedene Bearbeitung dieser Varianten wieder mit dem Ganzen so verbinden, dass Einheit entsteht. Und überdies ist die Arbeit mit so vielen Schwierigkeiten verbunden, weil ich, da mir die Melodie vorgeschrieben ist, nicht jeden Gedanken, oder Figur benutzen kann, die mir einfällt, denn die Bearbeitung muss immer der Würde des Chorals angemessen sein. Aber ich hege auch den sichern Glauben, dass dieses Werk noch in 40 Jahren, wenn meine Gebeine längst Staub sind, noch gekauft wird.*

Ein andermal schrieb er ebenfalls in Beziehung auf seinen Choralfreund an Schott: „Wenigstens werde ich von meiner Seite Alles anwenden, um keine Unsehr beim Publicum rechter Freunde und Kenner einzulösen.“ Ach, er hat seine Aufgabe aus herrlichste gelöst! Und doch blieb ihm zum Componiren nur wenige Zeit. So schrieb er im März 1822 an seinen Freund den Stadtschreiber und Organist A. W. Eyk in Dreieichenhain, dem er auch ein Heft seiner Orgelstücke (Op. 53) widmete: „Gewöhnlich arbeite ich des Abends, bisweilen erst von 10—11, auch 12 Uhr für mich, den ganzen Tag sind meine Stunden besetzt, wo ich für mich nichts thun kann.“ Mehr Zeit zum Componiren ward ihm vom Jahre 1838, wo er auf sein Gesuch nach 49jähriger Dienstzeit von den Singstunden am Pädagogium und an den Stadtschulen befreit ward und sein Amt Nichts weiter als Sonntags das Orgelspiel in der Hofkirche sowie seine Theilnahme an der Oper von ihm forderte, wenn in derselben Orgel oder Harmonika vorkommen sollte. Viele seiner Privatstunden gab er seit dieser Zeit ebenfalls auf.

Rinck war Componist von ganzer Seele, ohne jedoch seine Familie zu vernachlässigen. So schrieb er einst an seinen Schülerr Braun, nachdem dieser bereits als Organist und Lehrer in Schramberg angestellt war:

„Ich fühle mich, wenn ich an meinem Arbeitstische sitze,

oder unter den Meinigen sein kann, immer am glücklichsten.“ Componirte er, so hatte er, treu der Sitte seiner Väter, seine vielgeliebte Pfeife im Munde. Sie bildete einen wesentlichen Theil seines Seins, mit ihr entsündete sich seine Einbildungskraft, mit ihr erlosch sie. Je mehr er rauchte, desto heller wurden seine Gedanken; der Schutzgott seiner Kunst enthüllte sich ihm nicht anders, als durch einen Nimbus von Rauch. Hörte der Rauch auf, seinem Aufzuge zu entsprechen, so stand er auf, elkte an den Tisch, wo der Tabak stand, füllte seine Pfeife von Neuem und sündete sie an. Während er dies that, sprach er oft für sich: „Ich denke, ich könnte es in C-moll durchführen!“ — oder auch: „Hier werde ich den Bass einfallen lassen!“ oder er schalt sich, unwillig darüber, dass er einen ihm eben beikommenden Gedanken nicht früher gehabt habe, den grössten Stümper. Wenn er nicht beschäftigt war, Werke über die Musik, alte oder neue, theoretische oder praktische, zu studiren, so wehte er gewöhnlich seine Abende der Composition, während die Glieder seiner Familie, seine Freunde um ihn vereinigt waren, schwatzten und lachten und je geräuschvoller ihre Lust war, desto tiefer war sein Nachdenken. Er trillerte die Noten, indem er sie schrieb. Bisweilen mischte er sich mitten im Componiren in die allgemeine Unterhaltung; kam ihm aber irgend eine glückliche Eingebung, so elkte sein Geist sogleich wieder zurück in das Reich der Töne. Hatte er, bisweilen eine Stunde nachher, sein Werk vollendet, so gab er sich wieder der Unterhaltung hin, indem er sie gerade bei dem Punkte wieder aufnahm, wo er sie verlassen hatte, was die Seinen oft zu grössten Heiterkeit stimmte. War er vielleicht durch das sehr complicirte Thema einer Fuge noch mehr als gewöhnlich von dem Geiste der edlen Musika hingerissen, so rückte er auf seinem Sitze hin und her, stand auf, setzte sich wieder, ging das Zimmer auf und ab, sang halb laut Noten vor sich hin, murmelte unzusammenhängende Phrasen und näherte sich zu wiederholten Malen dem Lichte, um seine Pfeife wieder anzuzünden. In diesen Augenblicken der Inspiration waren seine Sinne untergegangen in der Thätigkeit seines Geistes, das Reale war vor dem Idealen geschwunden und Nichts von Aussen her traf sein Auge oder Ohr; er war, wie Alle, die sich der Kunst mit Leib und Seele hingegen haben, der vollstündigste Zerstreute.

Begleitete wir nun Rinck von seinem Arbeitstische hinweg in die Grossherzogliche Hofkirche, so finden wir auch in ihm als Organist den ausgezeichneten Künstler; denn dort zeigte er, dass er auf der Orgel zu einer Macht gelangt war, die selten erreicht worden ist. Unter seinen schöpferischen Fingern entstand das Thema, verwandelte sich in Fuge und erhob sich durch die mannigfaltigsten Fügungen bis zur Höhe einer riesenmässigen Improvisation. Die Stufe musikalischer Durchbildung möchte nicht anders zu erreichen sein, als unter der Bedingung, den schönsten Theil des Lebens der Orgel zu widmen und wie er die Kenntniss des Contrapunktes gleichsam angeboren zu haben.

Seine Nachspiele waren meist im freien Style gehalten. Was hilft, Russerte er bisweilen, der so streng gehaltene, steife Satz, bei dem das Volk leer ausgeht! — Einst zeigte er seinem gewesenen Schüler Braun einen für seinen Choralfreund bearbeiteten Choral im verdoppelten Contrapunkt und sagte: „Ich halte auf derartige Kunstleien nicht viel, wollte nur zeigen, dass ich es kann!“ — Braun sah ihm einst in das Papier, als

er eifrig componirte. Er schrieb eben eine Stelle, über welche sein ehemaliger, ihm so lieber Schüler inserirte: „Das war bei unsren strengen Alten im Kirchenstyle verboten!“ Der geizige Künstler sahe sich lächelnd nach ihm um und entgegnete: „Früher trugen die Geistlichen nur schwarze, heut zu Tage aber auch braune Röcke!“²

So grossartig aber auch Rinck bei dem öffentlichen Gottesdienste in seinen Vor- und Nachspielen erschien, so erhaben über viele andere sonst sehr tüchtige Organisten zeigte er sich auch in seinen — Zwischenspielen zum Choral; denn hier bewährte er, dass die Kunst gute Zwischenspiele zu machen in der Resignation auf glänzende Kunstmittel bestehe. (So urtheilen mit Mendel all seine Schüler und die ihn hörten.) Durch seinen Kunstsinn brachte er bei dem öffentlichen Gottesdienste oft die ergreifendsten Wirkungen hervor. So schrieb er unter dem 10. Mai 1836 an Braun: „dass vor 6 Wochen unsere Frau Grossherzogin gestorben ist, wird Ihnen aus den Zeitungen bekannt sein. Bei dem Trauergottesdienste in der Schlosskirche lies ich das schöne Lied von Klopstock: Auferstehn, ja auferstehn etc. von 2 Tenor- und 2 Bassstimmen mit Orgelbegleitung vortragen. Die 4 Sänger hatte ich zu mir in die Orgel plasiert — Niemand ahnete von diesem Gesange Etwas und — er brachte die herrlichste Wirkung hervor.

Nicht befremden kann es uns, dass bei solchen Leistungen sich der Ruf seiner Virtuosität im Orgelspiel und seiner Tüchtigkeit in der Composition immer weiter und weiter verbreitete und dass daher auch junge Männer aus allen Gegenden Deutschlands nach Darmstadt kamen, um seinen Unterricht in der Harmonielehre, im Clavier- und Orgelspiel, sowie im Gesang zu geniessen; schrieb ihm doch selbst Hammel, als er Zöglinge seiner Sorgfalt überwie: „Seit Albrechtsbergers Tode kenne ich Niemanden, dem ich meine Schüler lieber anvertrauen wollte, als dem verdienstvollen Rinck.“ Rinck war seinen Schülern nicht nur Lehrer, sondern auch Freund und Vater, zwischen ihm und ihnen bestand ein innig vertrautes Verhältniss, er würdigte sie seines täglichen Umganges, schätzte sie zu den Gliedern seiner Familie, lies sie als seine Begleiter an seinen Spaziergängen Theil nehmen. Hatten sie sich auch nach vollendeten Studien von ihm getrennt und zum Theil in weiter Entfernung von ihm einen Kreis der ehrenvollsten Wirksamkeit gefunden, er blieb mit ihnen in Verbindung, nahm an ihren Familienverhältnissen den innigsten Theil und die Briefe, die er an sie schrieb, von denen dem Herausgeber des seinem Andenken geweihten Albums, eine ziemliche Anzahl vorliegen, sind die sprechendsten Beweise von seinem innig liebenden Lehrerherzen. Mit grösster Bereitwilligkeit beurtheilte er ihre ihm zugesendeten musikalischen Arbeiten und setzte sie von den neuen Werken in Kenntnis, die von ihm geschrieben worden waren, oder welche er eben componirte. Wahrhaft väterlich leitete er sie mit seinem Rathe, begeisterte sie für die Kunst, ermunterte sie zum Fortstudiren und nahm den aufrichtigsten Theil daran, wenn ihre Werke auch öffentlich die Anerkennung fanden, welche sie verdienten. Darum hingen auch alle seine Schüler mit der innigsten, zärtlichsten Liebe an ihm und die sprechendsten, ja rührendsten Beweise hiervon sind dem Unterzeichneten durch die Briefe*) zu Theil geworden, welche Rinck's wackere

Schüler in Angelegenheit des Albums an ihn schrieben und die er Zeit seines Lebens als theure Andenken bewahren wird. Ihrer Ausbildung widmete er die grösste Sorgfalt. Es ist uns durch die Güte des Herrn Kühmstedt, Musikdirectors und Professors der Musik am Seminar zu Eisenach, möglich geworden, über den Weg, den Rinck bei dem Unterrichte seiner Schüler einschlug, folgende höchst interessante Abhandlung mitzutheilen, welche Rinck's Methode so treffend darstellt, dass wir dem Herrn Verfasser, von welchem sein verehrter Lehrer in einem Briefe vom 4. Januar 1836 an Herrn Musikverleger Schott in Mainz schreibt: „Kühmstedt ist mein vorzüglichster Schüler“ zu dem aufrichtigsten Danke uns verpflichtet fühlen.

Kühmstedt schreibt darüber, wie folgt:

„Eine kurze Darstellung der Art und Weise, wie der Mann, dem diese Blätter gewidmet sind, und dessen ganzes Leben, ich möchte sagen, ein Hymnus auf die Gottheit war, wie er, der in ununterbrochenem Dienste dieser Idee als Komponist für die Orgel auf die Orgelmusik aller Zeiten umgestaltend und zwar segensreich eingewirkt, wie dieser Mann seine Schüler, deren er beinahe zu jeder Zeit um sich versammelt hatte, leitete und bildete; kurz eine gedrängte Darstellung der Unterrichtsweise unseres allverehrten Rinck dürfte wohl nirgends mehr an Ort und Stelle sein, als hier, und für alle diejenigen, welche jemals von den reinen Klängen seiner Orgelmusik erfreut und erhaben worden sind, nicht ohne Interesse sein. Ich unterziehe mich gern dieser Aufgabe, und zwar um so lieber, als ich mich rühmen darf, seinem Herzen so nahe gestanden zu haben, so nahe, wie nur wenige, vielleicht keiner seiner Schüler, und dies nicht bloss in den drei Jahren, welche ich zu seinen Füssen sass, sondern weit über diese Zeit hinaus, ja bis an das Ende seiner irdischen Laufbahn, so dass ich es in der That als eine hohe Verpflichtung für mich ansehen muss, Alles, was über die Person und die künstlerische Thätigkeit Rinck's öffentlich ausgesprochen wird, so weit es in meinen Gesichtskreis fällt, gleichsam zu überwachen, vorzugsweise aber da überall selbstthätig aufzutreten, wo es sich um Etwas handelt, was, wie seine Unterrichtsweise, nur einem Schüler von ihm und wieder nur einem solchen genau und vollständig bekannt sein kann, der nicht bloss behufs der Vervollständigung seiner, nach einer bestimmten Richtung der musikalischen Kunst hin, irgend wo anders schon erworbenen Kenntnisse, eine kurze Zeit bei ihm verweilt, sondern der, wie ich, das ganze Gebiet der Musik von einer Grenze zur andern an seiner Hand durchwanderte.

Nichtdestoweniger gehe ich mit einiger Bekommenheit an die Sache; denn sie scheint mir eine Aufgabe zu sein, zu deren Lösung eine gewandtere Feder gehört, als die meine, und ich würde, schon um einer wo möglich objectiven, von jeder parteiischen und subjectiven Färbung freien Darstellung willen — denn nichts Widerlicheres, als gerade ein Lob, das nicht auf volle Wahrheit Anspruch machen kann — diese Arbeit mit Freuden einem Würdigeren überlassen haben, wenn sich ein solcher, der zugleich einer genauen Kenntnis des vorliegenden Gegenstandes nicht ermangelte, zur rechten Zeit gefunden hätte.

Wenn also der verehrte Leser an dieser meiner Darstellung die Meisterhand vermisst, so möge er nachsichtig sein und mein aufrichtiges Streben, ihm,

²) Auch diejenigen überaus zahlreichen von seinen Freunden und Verehrern rechen wir mit-dahin.

so viel als die mir inwohnende Kraft und der beschränkte Raum es gestatten, ein möglichst getreues Bild von der Art und Weise zu geben, wie unser allverehrter Rink seine Schüler leitete, mit in die Wagschale der Beurtheilung legen.

Gewiss von keiner menschlichen Thätigkeit lässt sich mit grösserer Sicherheit auf das eigenthümliche Wesen, auf den Grundton eines Menschen zurückschliessen, als von der Musik. Hier vermag der Mensch nichts, wenn sein Herz leer, nichts, was er nicht selbst ist. Hier steht ihm am allerwenigsten ein Mittel zu Gebote, die Spinnfäde und Verkettung seines Gemüthes künstlich zu verdecken; da hilft kein Witz und keine Gelehrsamkeit. Die Musik ist die reine Sprache, die Offenbarung des innersten, eigensten Wesens der Seele. Sie bedarf zur Verwirklichung ihres Inhalts weder eines Bildes, einer Form sinnlicher Gegenstände wie die Malerei, noch der Worte, Begriffe, der Bezeichnung durch diese auf Erscheinungen und Begebenheiten wie die Poesie. Sie steht demnach am unabhängigsten von dem sinnlichen Stoffe da, und ist deshalb die freiste, aber auch zugleich die subjectivste aller Künste.

Mit einem Worte, die Musik ist Selbstthätigkeit des Geistes als Gemüth durch Töne. Wenn daher nach dem alten Sprichwort: „Der Stil ist der Mensch“ aus den in Worte gekleideten Gedanken eines Menschen erschrien werden kann, was er im Conflict mit den Zeitverhältnissen geworden; erschrien werden kann, ob er in heisse Kämpfe mit dem Leben verwickelt gewesen und oft in ihnen erlegen ist, oder geseigt hat; wenn uns ein Mensch in seinem Stil unwillkürlich die Geschichte seines Kopfes und Herzens erzählt; wenn der Stil das wahrhafte Portrait der Gestalt seines Ichs genannt werden kann, wie dieses im Ringen mit dem Wellenschlag des Schicksals sich herausbildete: so ist der in Tönen ausgesprochene Gedanke die Manifestation des ursprünglichen Seins der Seele, und weder der eigene Wille noch eine äussere Macht vermag die Seele, so bald sie das Reich der Harmonie betritt, in einen andern Ton umzustimmen, als den sie aus dem Urquell alles Lebens erhalten hat. Daher sind auch alle wahrhaften Componisten, d. h. solche, deren Musik aus der innersten Tiefe ihres Herzens quillt, ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit nach sehr leicht zu erkennen. Und selbst ein Schluss auf ihr Verhalten in den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens lässt sich aus ihren Werken leicht und mit ziemlicher Gewissheit ziehen. Wer könnte Beethoven verkennen, verkennen, dass dieser gewaltige Aar in seinem himelanstrebenden Fluge die Erde vergessen musste! Wer erblickte nicht in Händel, dem Sänger des Halleluja, da er den die Gottheit umjanzehenden Engelchören abgelauscht zu haben scheint, den grossen, glaubenstarken Helden, dessen Gemüth, einer unheimlichen, verneinenden Schaar gegenüber, gewiss in heiligen Zorn aufgelodert sein würde! Wer glaubt sich nicht bei Anhörung der Melodien und Harmonien von Weber in ein Zauberreich versetzt; wenn käme es nicht vor, als ob Weber selbst ein König zarter Lichtgeister nur einmal auf eine kurze Zeit sein Reich verlassen habe, um uns, den armen Gnomen der Erde das Entzücken eines schüßern Seins empfinden zu lassen! Wem aber will es nicht scheinen, als breite sich die ganze Herrlichkeit der Welt vor seinen Blicken aus, wenn der Genius Mozarts in die Seiten greift; als fühle er den Odem des Unendlichen, wenn Mozart die Weltposaune ertönen lässt, auf deren Ruf einst die geschaffenen Geister alle vor den Thron des Ewigen sinken!

So sehen wir überall das ursprüngliche Wesen der Menschen, welche in Tönen zu uns sprechen, aufleuchten, wie das Sonnenlicht, sich selbst und Alles um sie herum erhellend, eine schönere Welt enthüllend, die ihrem Auge zuerst zu schauen vergönnt war.

Und zu solchen auserwählten Naturen ist unstreitig auch Ch. H. Rink zu zählen. Zwar kein Geist, dem die Erde zu klein und zu eng war, der mit Gigantenkraft Berge auf Berge thürmte, um eine andere Welt zu erobern; kein Held, dessen Donnerstimme Tausende mit unerschütterlichem Mutho erfüllt oder andere erbeben machte, nein, das war er nicht! Er sang uns auch nicht einen berauschenden Elfentanz; er erschloss uns nicht die unendliche Fülle des Seins, führte uns nicht vor die schauerlichen Abgründe des menschlichen Herzens; zu dem Allen fühlte er sich nicht berufen. Er sang aber die ewige Liebe, welche Alles, was da ist und lebt, von dem Wurm im Staube bis herauf zum Menschengeiste mit gleicher Fülle umfasst. Diese Liebe hatte sich ihm erschlossen, und im Hinschauen zu ihr ging sein ganzes Wesen in ihr auf. Vergessen alle Pracht und Herrlichkeit der Welt, sang er einfach und wahr, was ihm die ewige Liebe offenbarte. Und wie er sang, so that er, und wie er that, so lehrte er.

Nicht gelehrtens Kram breitete er vor den Augen seiner Jünger aus, um sich den Schein eines in besondere Mysterien Eingeweihten, eines grossen, umfassenden Geistes zu geben, sondern ihm galt nur die Wahrheit, und er stellte sie so einfach und rein dar, als sie in seinem Herzen aufgingen war. Er reiste seine Jünger nicht zu dem, wozu ihnen die Kraft und das Talent gebrach. Wer zu ihm kam, ohne von heiliger Liebe zur Kunst erfüllt zu sein, von dem wendete er sich ab, dieser fand an ihm keine Stütze. Niemand durfte von ihm viele Worte, am allerwenigsten Dressur erwarten. Er war in der That einem guten, gewissenhaften Arzte zu vergleichen. Wie dieser nichts anderes that, als dass er die Selbstthätigkeit des Organismus im Kampf mit der Krankheit unterstützt und belebt, und ihr auf diese Weise endlich zum Siege verhilft, so auch Rink. Er zeigte den rechten Weg, half dem Stranchelnden, ermunterte ihn, wenn der Weg über steile Berge ging; aber verloren war der, welcher glaubte, ohne Mühe, und getragen von dem starken Arm des Meisters, in das Reich der Harmonien zu gelangen. Was er darin besitzen wollte, jeden Fuss Landes, musste er durch eigene Kraft erringen. Rink setzte bei seinem Schüler ohne Weiteres die rechte Liebe, den rechten Sinn, mit einem Worte Talent zur Kunst voraus, und dieses leitete er nur.

Gleich in der ersten Unterrichtsstunde, die ich von ihm erhielt, stellte er mir die Aufgabe, über die Melodie zu „Reich mir die Hand mein Leben“ Variationen zu componiren, ohne aber dabei zum Instrumente meine Zuflucht zu nehmen. Ich entgegnete ihm zwar, dass mir dies wohl schwierig gelingen werde, weil ich bei allen meinen bisherigen Compositionenversuchen immer das Instrument zu Hilfe genommen habe; allein er gestattete mir nicht, auch nur einen Accord anzuschlagen und sagte: „es liegt ihm gerade daran, zu wissen, was ich mir in melodischer und harmonischer Beziehung vorstellen könne. Ich möge nur schreiben, was und wie es mir einfalle.“ Es blieb mir also weiter nichts übrig, als an das schwere Werk zu gehen. Nach Verlauf von ungefähr einer Stunde hatte ich drei, und wie es mir damals schien, drei sehr schöne Variationen fertig gebracht.

Dass ich meine ganze Kraft zusammengenommen, meinen Geist wahrhaft auf die Folter gespannt hatte, das wird mir wohl der Leser ohne Weiteres glauben. Denn es lag auf der Hand, dass der Meister diese Aufgabe zu keinem andern Zwecke gestellt hatte, als um zu sehen, wie es mit meinem musikalischen Talent bestellt sei. Und welcher Mensch will sich in dieser Hinsicht selbst ein testimonium paupertatis ausstellen! Es ist leider! eine Thatsache, dass der Mensch jeden andern Vorwurf, sogar den der Charakterschwäche und sittlichen Mangelhaftigkeit weit leichter erträgt, als den der Talent- und Kopflösigkeit. Niemand will ein Dummkopf sein; selbst der in Bezug auf Geistesfähigkeit von der Natur wirklich stiefmütterlich behandelte verwahrt sich mit aller Macht gegen ein seine schwache Seite blossstellendes Prädikat. Doch zurück zur Sache!

Klopfend Herzens übergab ich dem Meister meine Arbeit, und kaum hatte er einen Blick auf sie geworfen, so rief er lachend: „Alle Wetter, das ist ja ein Mordspektakel!“ — Allerdings hatte ich mein Augenmerk darauf gerichtet, die Variationen brillant und so schwer wie möglich zu machen, meined, darin liege etwas wesentlich Schönes. —

Nachdem er das Ganze vom Anfang bis zum Ende durchgesehen hatte, setzte er sich mit den Worten: „nun will ich Ihnen auch drei Variationen machen“, an das Piano, und phantasirte drei Variationen so einfach und leicht, aber zugleich mit einer Fülle voll reizenden Harmonien, wie ich bis dahin noch nicht gehört zu haben glaubte. Es war mir als erschlässe sich mir eine neue Welt. Der Reiz kunstreich verbobener Harmonien hatte mein ganzes Herz gewonnen, und ich merkte, dass meine brillanten und schweren Variationen Unsin sein.

Am Schluss der dritten Variation, in welcher er den Cantus firmus in den Bass verlegt hatte, schien er noch weitere Bemerkungen machen zu wollen; als er aber sah, dass mir die Thränen über die Wangen rollten, brach er ab und — mich ein paar Momente mit seinem wohlwollenden Auge fixirend — reichte mir mit den Worten seine Hand: „Nun, beruhigen Sie sich nur; Sie werden schon etwas lernen, aber, setzte er noch scherzend hinzu, Sie werden auch keine solchen schweren Variationen wieder componiren.“

Tief bewegt, und erfüllt mit Hochachtung und Liebe gegen den vortheilhaften Mann, verfügte ich mich in meine Wohnung.

Des folgenden Tages begann nun sein eigentlicher Unterricht. Einleitend bemerkte er mit wenigen Worten, dass die Musik in vieler Beziehung mit der Sprache zu vergleichen sei; wie man hier, um richtig zu sprechen, erst die Worte nach ihrer Bedeutung und Beziehung zu einander genau kennen lernen müsse, eben so sei es in der Musik. Dem Worte entspreche der Accord. Nach einem vollständigen Ueberblick, den er mir zunächst über die Dreiklänge gab, begannen nun meine Übungen. Jeder einzelne Dreiklang musste zuerst in seiner Grundstellung in alle Tonarten übertragen und so lange geübt werden, bis alle diese Formen mir vollkommen zur andern Natur geworden waren. Auf dieselbe Weise wurde auch mit den Vierklängen und allen übrigen Accorden und endlich mit den Verwechselungen und deren Bezeichnungen verfahren. Als er überzeugt war, dass ich mich dieser Dinge vollständig bemächtigt hatte, gab er mir besitzerte Bässe zum aussetzen. An diesen entwickelte er nun das Wesentlichste der

Stimmführung, aber immer nur mehr darauf hinweisend, als wirklich lehrend. Ueberall musste ich das Rechte selbst suchen und finden.

So war es in Bezug auf Fortschreitung der einzelnen Stimmen, in Bezug auf die Quintenparallelen, den Querstand etc. Als ich einmal ihm gegenüber äusserte, ich glaubte schneller zum Ziele zu kommen, wenn er mir gleich die bestimmte Regel gäbe, entgegnete er: Was in der Kunst in jedem einzelnen Falle das Rechte sei, lasse sich in keine bestimmte Regel zusammenfassen. Alle Gesetze, unter denen irgend etwas Schönes ins Leben trete, müssten mir von der Natur ins Herz geschrieben sein, wenn es anders mir jemals gelingen solle, ein Kunstwerk zu produciren. Sei dies der Fall, liegt die Kunst in meinem Innern, wenn auch schlummernd, so könne und brauche seinerseits weiter nichts zu geschehen, als mich so zu führen, dass ich mir in eigener, freier Thätigkeit derselben vollständig bewusst werde. Bei der rechten Naturanlage würde ich mich bald von der Mangelhaftigkeit einer bestimmten Regel überzeugen, denn ich würde alle Augenblicke in die Nothwendigkeit versetzt werden, in Folge jener höchsten im Talent zur äussern Erscheinung kommenden Gesetzmäßigkeit über jede bestimmte Regel hinauszugreifen. In diesem Falle sei dann die Regel entweder überflüssig, oder trete der selbstständigen Entwicklung hindernd entgegen, je nach dem Grade des eigenen Bewusstseins und des Vertrauens zu mir selbst. Bedürfte ich aber einer gegebenen, äusseren Regel, dann fehle mir Alles; es fehle das wahre Talent, die nöthige Keimkraft, ohne welche nichts werden könne, wären auch sonst alle äussern Bedingungen vorhanden.*

Seit der Zeit fiel es mir nie wieder ein, den Meister meistern zu wollen. Ich folgte ihm willig und vertrauensvoll, mochte er mich auch, wie es mir oft scheinen wollte, auf langen und beschwerlichen Wegen dem Ziele entgegenführen. Und das war gut!

Die spätere Zeit hat, wie in jeder Hinsicht, so auch in Bezug auf Theorie der Musik — wer wollte dies in Abrede stellen — bedeutende Fortschritte gemacht. Was noch vor Kurzem eine terra incognita war, das liegt uns jetzt bestimmt, ausgebreitet und lichtvoll vor den Augen; was uns noch vor Kurzem wie eine Wüste anstarrte, in welche wir kaum einen Fuss zu setzen wagten, das ist jetzt in eine fruchtbare Oase umgeschaffen, in der wir uns wohl und heimisch fühlen. Neue Wege sind überall angebahnt; wozu man sonst Jahre bedurfte, das erringt man jetzt in Monaten. Ob aber immer zum wirklichen Vortheil der Kunst und des Künstlers? Das dürfte schwerlich zu behaupten sein. Allen leicht und schnell Gewordenen fehlt, — und das finden wir bestätigt, wohin das Auge blickt, in der physischen, wie in der psychischen, in der bewussten, wie in der unbewussten Welt — der wahre innere Gehalt, die nöthige Festigkeit und Consistenz. Der Schmetterling ist flügelhahn, wenn man alle Hindernisse beseitigt, die er, um an das Tageslicht zu kommen, selbst durchbrechen muss. Kurz alles Leben, alle Thätigkeit, alles Sein manifestirt sich nur als werdende Kraft und damit als Process, als Kampf. Nur was ich in diesem Process errungen, erkämpft habe, das ist mein Besitzthum, an ihm allein gewinne ich wieder Blut und Leben und eine höhere Potenz des Selbstbewusstseins. Alles Andere ist nur Allurium, angesehmmtes Land, was in der Gewalt ausser mir waltender Kräfte steht und daher meistens eben so schnell wieder

verschwindet, als es gekommen ist. Darin liegt nach meinem Dafürhalten auch ein Grund, dass es jetzt verhältnissmässig so wenige Componisten gibt, die es zu einer solchen Herrschaft über Stoff und Form gebracht haben, als die Meister der früheren Zeit. Wie wenige dürfen es jetzt wohl wagen, mit einem Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und manchen Andern in die Schranken zu treten! Ja, nicht sehr viele werden in der angegebenen Richtung nur mit Bachs geistigen Enkeln, mit Fischer und Rinek, einen Vergleich auszuhalten vermögen.

Es soll übrigens dadurch keineswegs gegen die Bemühungen der Jetztzeit, das Verborgenste der Kunst und Wissenschaft an das Tageslicht zu ziehen, und Jedem leicht zugänglich zu machen, angestrebt werden. Nur allenfalls ein Finsternling könnte das, oder ein solcher, der die Leuchte der Vernunft und Wissenschaft für ein Werk der Hölle ansieht, und dem es deshalb wohl auch lieber wäre, wenn er als Esel existirte, denn als Mensch. Aber welcher Mensch von gesunden Sinnen wird im Hinblick auf die grossen Errungenschaften der Kunst und Wissenschaft nicht stolz darauf sein, sich Mensch nennen zu können! Ist ja doch der Zweck des Menschen gewiss kein anderer, als das Wahre zu suchen und das Gute und Schöne zu verwirklichen.

Die Wahrheit obiger Bemerkungen fällt daher auch nicht der Wissenschaft, sondern nur dem Leichtsin und der Trägheit der Menschen selbst zur Last, in Folge deren sie das mühselos gewonnene Besitztum gering achten, und es nicht zu verwahren suchen.

Aber eben gerade deswegen hat der jetzige Standpunkt der Wissenschaft, insofern sie nämlich dem Menschen oft eine zu leichte Orientirung in irgend einem Zweige des Wissens und Könnens möglich macht, auf die eigentliche Praxis, wenn auch nur indirect, einen nachtheiligen Einfluss ausgeübt. Und es werden in der Kunst schwerlich wieder solche Resultate erzielt werden, deren eine vergangene Zeit so viele aufzuweisen hat, so lange die Kunstjünger in ihren Studien nicht so geführt werden, dass sie, ohne die Vortheile, welche ihnen der Stand der Wissenschaft der Kunst darbietet, zu verabsäumen, selbstthätig das ganze Reich der Töne sich unterwerfen müssen. In Bezug darauf sagt Dr. J. A. Ch. Voigtländer in einem Aufsatz: (Jahrbücher für speculative Philosophie S. 115 Anmerk.) „Ueber den Anfang der Philosophie“, treffend und wahr:

„Selbst wissen wir wahrhaft nur so viel, als wir durch und aus uns selber wissen.“

Und dass Rinek zu dieser Ueberzeugung gekommen war, geht schon aus dem Bisherigen zur Genüge hervor.

Nachdem ich nun den vierstimmigen reinen Satz an gegebenen Bässen mir vollkommen zu eigen gemacht hatte, stellte Rinek mir die Aufgabe, eine gegebene Melodie mit verschiedenen Harmonien zu begleiten. Auch hierbei überliess mich der Meister mehr meiner eignen Kraft, nur, gleich einem sichern fertigen Schwimmer, da mir Hilfe leistend, wo ich mich allein nicht durchzuschlagen vermochte. So geleitete er endlich mich durch alle Provinzen des grossen Tongebietes, und zwar waren es folgende Uebungen, die er besonders ins Auge fasste: 1) einfache 4, 5 und 6stimmige Beharmonisirung der Chordale, 2) 4, 5 und

6stimmige Choralfiguration mit Verlegung des Cantus firmus in alle Stimmen, 3) einfacher 6stimmiger Satz, 4) einfacher 2stimmiger Satz, 5) 2stimmige Fignation, 6) einfache zweistimmige Nachahmung in der Octave, Secunde, Terts etc. etc., 7) dieselben 3 und 4stimmigen, 8) Nachahmungen in der Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung, 9) Anwendung aller dieser Imitationen bei der Choralfiguration, 10) Ausweichungslehre, einfache und figurirte 2, 3 und 4stimmige.

Hier muss ich eines Umstandes Erwähnung thun, der dem Leser vielleicht nicht uninteressant sein dürfte.

In allen den oben aufgezählten Formen hatte ich bereits viele Uebungen gemacht, noch aber von dem Meister kein Wort über Contrapunkt gehört. Meinend, dass der Contrapunkt ganz besondere Geheimnisse in sich einschliesse, fragte ich den Meister, ob es denn noch lange dauere, ehe ich zum Contrapunct komme? Lächelnd sah er mich an und sagte: „Contrapunkt, Contrapunkt! Sie sind ja mitten drin. Alle Ihre bisherigen Arbeiten waren ja contrapunktische.“

Als ich darüber aller Wahrscheinlichkeit nach ein etwas verblüfftes und ungläubiges Gesicht gemacht haben mochte, fuhr er ungeführt folgendermassen fort: „Was wollen Sie, wenn Sie componiren? Doch gewiss weiter nichts, als irgend eine menschliche Gemüthsituation zeichnen, nicht wahr? Jede einzelne Melodie ist also gleichsam die Aeusserung eines bestimmten Menschen. Nun componiren wir aber nicht einstimmig, sondern 2, 3, 4- und mehrstimmig; wir werden also, da eine einzelne Stimme, wie ich schon gesagt habe, die Eigenthümlichkeit der Empfindung eines Menschen darstellt, auch vier verschiedene Menschen zeichnen können. Stellen wir uns nun eine solche Aufgabe, so müssen wir natürlicherweise auch jeder Stimme eine besondere Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit, in der sie sich, wie ein jeder Mensch von allen andern Menschen, von allen übrigen Stimmen unterscheidet, geben, und dann componiren wir contrapunktisch. Wissen Sie aber noch nicht, wie das Wort Contrapunkt entstanden ist, so merken Sie Folgendes: Und nun gab er mir kurz die Entstehung dieses Wortes.

Obwohl nun diese Auseinandersetzung mich ziemlich befriedigte, so konnte ich doch eine zweite mir noch auf dem Herzen liegende Frage nicht unterdrücken, nämlich: Was denn nun unter dem doppelten Contrapunkt zu verstehen sei? Lachend antwortete er mir: „Die Formen des doppelten Contrapunktes sind, mit Ausnahme des doppelten Contrapunktes in der Octave, nicht vielmehr als Spielereien, mit denen man nur die kostbare Zeit vergeudet. Doch später sollen Sie schon das Nöthige darüber erfahren.“

Nun ging es wieder in der früheren Weise fort und es folgten:

11) Die Fuge, erst vierstimmig, dann 3 und 2stimmig, 12) die 5- und 6stimmige Fuge, 13) die Doppelfuge, 14) Fuge mit Choral, 15) Alle Arten von Canons, 16) Canon mit Choral.

Vorzugsweise in letzterer Form habe ich viel arbeiten müssen. Manchmal liess sich der Meister sogar herab, hier einen Wettstreit mit mir zu beginnen, in dem ich natürlicherweise immer unterlag. Es war wirklich zum Erstaunen, mit welcher Leichtigkeit sich Rinek in diesem gewiss schwierigsten Theile des Contrapunktes bewegte. Alles fügte sich unter seiner Hand wie von selbst in einander. Er schien, vielleicht gerade in Folge der Leichtigkeit, mit welcher er

Ihre Schwierigkeiten überwand, zu diesen canonischen Arbeiten eine besondere Vorliebe zu haben. Und ich kann nicht läugnen, dass diese ebenfalls auf mich übergegangen sind, weshalb ich auch beinahe jedem Hefte meines Grämus ad Parnassum einen oder zwei Canons beigelegt habe. Nach dem Canon folgten 17) der doppelte Contrapunkt in der Octave. Den doppelten Contrapunkt in den übrigen Intervallen ignorirte er ganz, nochmals bemerkend, dass es thöricht sei, sich mit ihm herumzuplagen.

Nach diesem ging er 18) über zur Gesangscomposition.

Auf das einstimmige Lied mit Begleitung des Piano-forte, auf das Duett, Tertssett, Quartett, mit und ohne Begleitung, auf die Motette für gemischten und Männerchor, ebenfalls auf die Arie, wurde viel Zeit verwandt. Endlich kam es 19) an die Sonaten- und Rondoform und 20) an die Instrumentation.

Auch bei den Übungen in der Gesangscomposition liess er mich freigehehen, und griff nur da durch Wort und That corrigirend ein, wo ich auf Abwege gerieth. Darin bestand in der That das Characteristische seiner Unterweisung. Alles hielt er fern, was die eigene, freie Entwicklung des Kunstjägers stören oder trüben konnte. Dieser musste aus sich selbst, wie der Baum aus seinem Kern, emporwachsen. Dieses Beschränken auf die eigene Kraft trieb er oft bis zur Aeusserste. Niemals hat er mir, so lange ich sein Schüler war, auch nur eine seiner Compositionen in die Hände gegeben. Als ich ihn einmal angelegentlichst darum bat, fragte er mich, was ich mit denselben anfangen gedanke. Auf meine Antwort: Ich wollte sie studiren, sagte er: „Nichts da! Sie müssen es Niemandem nachmachen.“ „Wenn es Ihnen in der Folge gelingt, Ihre Compositionen in das Publikum zu bringen, so werden Sie sehen, dass Sie nur mit deren Glück machen, welche die Früchte Ihres eignen Inneren sind.“

Am Ende meiner Studienzeit stellte er mir noch eine eigenthümliche Aufgabe, nämlich freie Phantasien für Piano-forte, in denen ich bestimmte Gemüthsituationen ausdrücken sollte, und zwar musste ich immer zu den entgegengesetzten übergehen. In der ersten Phantasie handelte es sich um das Einfach-Grosse, Erhabene, in der zweiten um das Komische, Scherzhafte; in der dritten um das Leidenschaftliche, in der vierten um das Ruhige, Gemüthliche, Heitere etc. etc. — Und hiermit war mein Cursus absolvirt. — Als aber die Stunde schlug, die mich für immer von dem geliebten Meister trennte, da rief er mir noch Worte zu, die ich nimmer vergessen werde. „Mancherlei, sagte er, haben Sie gelernt, doch verloren wären Sie, wenn Sie glaubten, Sie hätten Alles oder auch nur das Wichtigste gelernt. Ich gebe Ihnen die Versicherung, dass Ihre Kräfte jetzt nur erst zum wahrhaften Lernen geschickt und vorbereitet sind. In der Kunst hat die Entwicklung kein Ende. Hier müssen Sie immer mehr werden, sonst dürfte es bald dahin kommen, dass Sie vor Ihren eignen Arbeiten Ekel empfinden.“ —

Und das waren goldene Worte!

Gewiss stellt sich alles wahrhafte Sein, alles Leben, soweit es der menschliche Geist zu fassen und zu begreifen vermag, nur als Werden dar. Der menschliche Geist erkennt und weiss sich selbst nur als ein rastlos strebendes, Verwendendes. Und Leben, auch auf der höchsten Stufe, als selbstbewusstes Dasein ist mit Werden, wenigstens insofern, identisch, als ohne Werden kein

Leben möglich oder denkbar, als mit dem Werden auch alles Leben ein Ende nähme und das Dasein überhaupt in Nichts sich auflöste. Gibt es nun keinen höhern Begriff, als bewusstes Dasein, oder Leben im höchsten Sinne des Wortes; ist es die Voraussetzung, der Punkt, in dem erst Alles, was uns interessiert, was uns beseitigt, was wir Denken, Fühlen und Wollen, was wir Gut, Wahr und Schön, was wir Freiheit und Unerblichkeit nennen, seinen Grund und Boden hat — denn was bliebe, wenn alles Dasein, alles Leben schwinde? Vielleicht Hegels reines, dem Nichts identisches Sein? Ich habe die Ueberzeugung, es werden sich mit solcher Erbschaft sehr wenige begnügen — so liegt es auf der Hand, dass alles Interesse zuletzt nur an dem Process des Werdens haftet. Und davon glebt jede Erscheinung der Natur und des Menschenlebens Zeugnis.

Die Welt der Erscheinungen ist, für den Menschen wenigstens, nur mit und durch den Process des Werdens; jede Thätigkeit des menschlichen Geistes geht darin auf. Wir erkennen irgend einen Gegenstand erst dann vollkommen, wenn wir begriffen haben, wie er geworden. Kant (Krit. d. v. Vern. Vorrede S. XXVI. Anmerkung) sagt: „Einen Gegenstand erkennen, dazu wird erfordert, dass ich seine Möglichkeit (sei es nach dem Zeugnis der Erfahrung aus seiner Wirklichkeit, oder a priori durch Vernunft) beweisen könne.“ Nun, kann denn „die Möglichkeit eines Dinges beweisen“ etwas anderes bedeuten, als sein Werden darstellen? Denn wo anders, als in der Art und Weise des Werdens, soll denn sonst das Gesetz, nach dem ein Gegenstand im strengen Sinne des Wortes zu erkennen ist, liegen? Gewiss, nur darin liegt auch die Möglichkeit aller Wissenschaft und Kunst. Wenn wir z. B. Geschichte studiren, so begnügen wir uns nicht mit den einzelnen Thaten, sondern wir forschen nach ihrem innern Zusammenhange, d. h. wir wollen wissen, wie sie geworden und nach welchen Gesetzen sie sich fortentwickelt haben. — Doch es dürfte hier der Ort nicht sein, dieses Thema noch weiter zu variiren. Ich schliesse daher, von Herzen wünschend, dass diese wenigen Bemerkungen für den geneigten Leser nicht ohne alles Interesse gewesen sein mögen.“

So weit untrer

Kümmstedt.

Bei solch einem Unterrichte finden wir es sehr natürlich, dass seine Schüler sich auszeichneten und mehrere von ihnen Compositionen veröffentlichten, deren Werth in kritischen Blättern die vollkommene Anerkennung fand. Indem wir dieses schreiben, liegen uns mehrere Zeugnisse über Compositionen seiner Schüler vor, von denen wir nur eins mitzutheilen uns erlauben:

Herr Lehrer und Organist J. B. Braun zu Schramberg hat mir nachstehende, für 4 Singstimmen gesetzte Kirchengesänge, nämlich 5 vollständige Messen, nebst mehreren andern kleinen Gesängen von No. 1 bis 56 mit dem Ersuchen zugeschiedt, dieselben mit besonderer Hinweisung auf die Volkstümlichkeit der Melodien und auf die Harmonisirung zu beurtheilen. Indem ich diesem Ansuchen entspreche, bezeuge ich hiermit nach sorgfältiger Prüfung der angeführten Gesänge, dass ich dieselben rücksichtlich ihrer leicht anzufassenden, volkstümlichen und mit geringen Gesangsmitteln auszuführenden Melodien für Landgemeinden vorzüglich geeignet finde und dass dieselben nach meinem Urtheil aus diesem Grunde und wegen ihrer angebrachten, reinen vierstimmigen Harmonisirung und zweckmässigen natürlichen Stimmführung, welche gründliche Kenntnisse

in der Harmonielehre und in dem Satze für Singstimmen beurkunden, zur Einführung beim katholischen Gottesdienste in Landgemeinden nachdrücklich zu empfehlen sind.

Donaueschingen, den 26. März 1846.

J. W. Kalliwoda,

Fürstl. Fürstenberg. Hofkapellmeister.

Solcher rühmlicher Beurtheilungen freute sich Niemand mehr, als der biedersinnige Rinck und wie glücklich er sich fühlte, solche Schüler gebildet zu haben, spricht er selbst aus in Briefen, z. B. in einem, den er an seinen Kilmstedt in Eisenach, dessen einziger Lehrer er gewesen war und den er mit der innigsten Vaterliebe umfasste, unter dem 1. März 1841 schrieb, aus dem wir folgende Stelle zu vorfinden, in die nicht enthalten können.

„Wie glücklich hätten Sie mich durch Ihren Besuch gemacht! Ihr Werk „Gradus ad Parnassum“ ist eine herrliche Arbeit und ganz im Geiste eines Seb. Bach abgefasst. Möchte Gott Ihnen Gesundheit schenken, damit Sie dieses schöne Werk nach Ihrem Plane vollenden. Mit dieser Arbeit werden Sie sich ein ewig bleibendes Andenken machen und ich fühle mich glücklich, Sie meinen Schüler nennen zu dürfen. Wenn es Ihre Dienstgeschäfte erlauben, so besuchen Sie mich doch dieses Jahr, ich wünschte das Vergnügen zu haben, Sie noch einmal in diesem Leben zu sehen u. s. w. Nun leben Sie wohl! Dies wünscht von ganzem Herzen Ihr Sie ewig liebender Lehrer und Landsmann, D. Chr. Rinck, Horganist.“

Eben so in einem Briefe, den Rinck unter dem 4. Januar 1835 an seinen verdienstvollen Schüler H. Ehrlich, Musiklehrer in Magdeburg schrieb: „Ihren lieben Brief nebst den mir dedicirten 3 Fantasien für die Orgel habe ich erhalten welche mir unendlich viel Freude gewährt haben und ich danke Ihnen recht herzlich dafür. Beide Hefte sind sehr schön und trefflich gearbeitet. Fahren sie fort, in diesem ernsten Style zu arbeiten, jedem Kenner wird es eine Freude gewähren, wenn er in unsern Tagen Compositionen, wie die Ihrigen gearbeitet sind, zu Gesicht bekommt, in denen Geschmack und Kunst mit einander verbunden sind.“

Dass es Ihnen in Ihrem lieben Magdeburg gut ergeht, habe ich mit wahrem Vergnügen gelesen. Jedoch würde ich Ihnen den Rath ertheilen, von Zeit zu Zeit eine kleine Kunstreise zu machen. Ich alter Mann mache seit mehreren Jahren eine Reise zu meiner Erholung. Z. B. vor 3 Jahren besuchte ich mit meinem Sohne Hrn. Mainzer in Trier, wo wir die vergnügtesten Tage verlebte haben. Im Jahre 1833 unternahm ich in Gesellschaft meiner Frau und noch bei mir lebenden 2 Töchtern eine Reise nach Heidelberg, Mainz, Bingen, Wiesbaden. Im Jahre 1834 besuchte ich mit diesen mein liebes Vaterland, Thüringen. In Weimar besuchte ich auch Kilmstedt, welcher sich herzlich freute, mich wieder zu sehen. Dieser giebt Unterricht und componirt sehr fleissig. Mehrere Compositionen habe ich von demselben gesehen und erstaunte über die Fortschritte dieses jungen Mannes. Unter andern zeigte er mir eine Fuge, die so vortrefflich gearbeitet war, dass sich Seb. Bach nicht schämen würde, sie geschrieben zu haben. Auch hat er eine grosse Orgel geschrieben etc. etc.“ —

So giebt er in dem durch die Güte des H. Musikdirektor Mendel empfangenen sehr gelungenen fac simile einem von ihm geschriebenen Stammbuchblatte eben so

unverkennbar seinen frommen Sinn, als seine treue Vaterliebe gegen seinen Schüler zu erkennen, dem er, gleich dem frommen Tobias, einen treuen, sicher geleitenden Begleiter mit auf den Weg geben wollte, was wir durch Vermittlung der Herren Schott's Söhne ebenfalls als fac simile mitzutheilen die Freude haben:

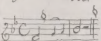
In

J. Mendel bei seiner Abreise nach Paris

Seiner Güte.

Auf Ihren wohlthätigen Rath habe ich das Lob der Kunst zu finden,
und auf dem wohlthätigen Rath bin ich in die Kunst gelangt:
Denn mit Gottes Hilfe habe ich die Kunst der Musik zu finden
und mich selbst in die Kunst! Das Lob der Kunst wird mir
und auf die Kunst wird mir, so bleibt es mir meine Kunst
und auf die Kunst wird mir, so bleibt es mir meine Kunst
und auf die Kunst wird mir, so bleibt es mir meine Kunst

Op. 6. a 3. 100.



Ein Gott will!

Vervey zu sehen 6. März

1829.

Indem wir die Mittheilungen über des verdienstvollen Rincks Wirksamkeit als Lehrer beschließen, fügen wir noch ein Verzeichnis einiger seiner Schüler bei, insoweit dieselben uns bekannt geworden sind:

- 1) Wilhelm Mangold, zur Zeit Grossherzog. Hofkapellmeister zu Darmstadt.
- 2) Louis Schlösser, Grossherzog. Hofmusikdirector in Darmstadt.
- 3) C. Schlösser, Musiklehrer zu Colmar im Elsass.
- 4) Wilh. Reuling, k. k. Hofoper-Capellmeister in Wien.
- 5) J. Mendel, Organist am Münster, Gesanglehrer und Musikdirector in Bern.
- 6) Carl Thurn, Musikmeister und Seminarlehrer in Friedberg.
- 7) H. v. Falck, Kriegsminister in Darmstadt. †
- 8) J. Phillips, Organist in Antwerpen. †
- 9) Fr. Ehrlich, Musikdirector und Lehrer am Pädagogium in Magdeburg.
- 10) Joseph Mainzer, gegenwärtig in London.
- 11) Friedrich Kilmstedt, Professor und Musikdirector am Seminarium zu Eisenach. †

- 12) H. Ziller, Musiklehrer in Luxemburg.
- 13) Fr. Haussmann, Organist in Osnabrück.
- 14) Theodor Hahn aus Schlesien, zur Zeit in Berlin.
- 15) C. A. Bertelsmann, Musiklehrer und Componist in Amsterdam.
- 16) Moritz Legert aus Paderborn. †
- 17) Miina Overstolz aus Münster, zur Zeit in Amerika.
- 18) Benedikt Jucker, Organist in Basel.
- 19) Gräfin Ida von Oyen. †
- 20) Reinhard Fuchs, Musikdirector und Gesanglehrer in Alzey.
- 21) Wilhelm Kaus, Violoncellist, Musiklehrer bei der Universität in Glessen.
- 22) Julius Katterfeld aus Hamburg, Domorganist in Schleswig.
- 23) Ch. Föppel, zur Zeit in der Schweiz.
- 24) H. Lahmeyer aus Hannover.
- 25) Joseph Zundel, Organist in der St. Annenkirche in Petersburg.
- 26) J. B. Braun, Organist in Schramberg in Württemberg.
- 27) Fr. Barbe aus Sarlouia.
- 28) Georg Vierling, Organist an der Oberkirche in Frankfurt a. d. Oder (sein letzter Schüler), sowie mehrere Engländer, als Fleura, Smith etc.

Was er übrigens noch vielen Anderen war, die ihn, wenn auch nur auf kürzere Zeit als Lehrer und Rathgeber verehren, wie Ad. Hesse u. A., was er selbst dem Herausg. dieses gewesen, das bleibt gewiss Allen unvergesslich bis zum letzten Athemzuge.

Anspruchlos und bescheiden wie Rinck bei allen seinen grossen Verdiensten war und es bis an das Ende seines Lebens blieb, würde er mit dem Schickal nicht unzufrieden gewesen sein, wenn ihm auch keine äusseren Auszeichnungen als Anerkennung seiner Verdienste zu Theil geworden wären; allein auch darin wollte sich das Schickal gütig gegen ihn beweisen. Denn kaum ein anderer Tonkünstler konnte sich während seines Lebens so vieler aus wahrer, tiefgefühlter Liebe und aufrichtiger Verehrung hervorgegangener ehrenvoller Anerkennungen und Beweise von Hochachtung erfreuen, als dies bei dem genialen Rinck der Fall war. Nicht allein, dass seine Compositionen in allen kritischen Blättern auf das Ehrenvollste erwähnt und als vollkommen gediegene Arbeiten beurtheilt und darum selbst von Regierungen dringend empfohlen wurden, ward er auch im Jahre 1831 von der Hauptdirection des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst zum Ehrenmitgliede, im Jahre 1835 zum Verdienstmitgliede dieses Vereins ernannt. 1838 erhielt er von Sr. Königl. Hoheit dem Grossherzoge von Hessen das Ritterkreuz erster Classe des Gr. Ludwigordens. 1839 ward er ordentliches Mitglied des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft. In demselben Jahre wurde ihm im Namen einiger hundert Lehrer und Organisten der bairischen Pfalz durch eine Deputation ein silberner, kunstvoll gearbeiteter Pokal nebst silbernem Credenzteller überreicht, auf dessen Vorderseite eine Orgel mit aufgeschlagenem Notenbuche sichtbar ist, worauf um den daraufliegenden Lorbeerzweig die Titel von einigen der zahlreichen Werke Rinck's stehen, nämlich: Der Choralfreund, Orgelschule, Fugen, Präludien. Auf der Rückseite dieses kostbaren Pokals befindet sich die Inschrift: Dem um die kirchliche musikalische Bildung des deutschen Lehrstandes hoch-

verdienten Veteranen der deutschen Organisten Ch. H. Rinck in Darmstadt. Ein Zeichen der Dankbarkeit und Verehrung von Lehrern und Organisten der bairischen Pfalz am 12. Juli 1839. Auf dieses Geschenk antwortete Rinck musikalisch in einer „Dankesspende, gewidmet seinen wackern Freunden, den Organisten und Schullehrern der bairischen Pfalz.“ Besonders individuell ist, wie es in No. 223 der Leipziger Allgemeinen Zeitung vom 10. August 1840 heisst, die Strophe und die sich ihr anschliessende Musik:

Wenn die Jugend schon ferne,
Wenn das Alter uns drückt,
O dann machen zwei Sterne
Uns noch reich und beglückt.
Einer klinget und sprühet,
Du mein Stern, o Musik,
Und der andere glühet
Von den Freunden als Blick.

Der übrige Theil des Textes enthält ebenfalls persönliche und mehr choralische Parthiesen, welche letztere namentlich der Gefühlswaise und künstlerischen Befähigung Rincks so sehr anstehen.

Am 2. August 1840 feierte Rinck sein 50jähriges Dienstjubiläum, bei welcher Gelegenheit ihm Seine Königl. Hoheit der Erbgrössherzog von Hessen durch Ueberreingung eines kostbaren Ruhesessels mit folgendem gütigsten Handschreiben die angemessene Ueberschreitung bereiteite:

Mein lieber Hoforganist Rinck,

Da Sie heute den Ehrentag Ihres fünfzigjährigen Dienstjubiläums feiern, so gereicht es Mir zur grossen Freude, Sie auch von meiner Seite mit einigen Worten zu beglückwünschen. Mein Glückwunsch gilt Ihnen vor allen als Meinem früheren Lehrer, dem ich die herrlichsten Gesinnungen zu bewahren nie aufhören werde, aber nicht minder auch dem biederem Ehrenmanne, den fünfzig Jahre treugeleisteter Dienste schmücken und endlich dem ausgezeichneten Künstler und Schriftsteller, dessen Verdienste durch die vollste Anerkennung in der Nähe und Ferne geehrt sind. Indem ich von Herzen hoffe und wünsche, Sie noch recht lange in Ihrem gesegneten Wirkungskreise thätig sehen zu können, bin ich mit der Versicherung eines besonderen Wohlwollens, Mein lieber Hoforganist Rinck, Ihr sehr wohlgewogener Ludwig, Erbgrössherzog.

Darmstadt, den 2. August 1840.

Von den vielen Glückwünschen und Gedichten, welche der verehrte Jubilar zum Theil aus weiter Ferne her von seinen Freunden und Verehrern erhielt, erwähnen wir hier nur das Eine, welches der Stadtpfarrer Stücker zu Darmstadt gedichtet und Rincks ehemaliger Schüler, der Grössherzogtl. Hof-Kapellmeister W. Mangold für Männerstimmen componirt hatte, und welches auf den Jubilar den tiefsten Eindruck machte:

Wem tönt aus froh bewegter Brust
Der Freude Feuersang?
Wem klingt bei heitern Mahles Lust
Der vollen Becher Klang?
Er tönt dem Meister hochgeehrt,
Der Sang und Klang uns hat gelehrt.

Wer mißt der Schüler weiten Kreis,
Den Rinck um sich vereint?
Es tönt des Ehrenmeisters Preis
So weit die Sonne scheint.
Drum schweb aus vollem Schülerchor
Der Name: Rinck! auch heut empör.

Wer zählt der frommen Beter Schaar,
Die lauschend seinem Spiel,
Zum Himmel hob am Weihaltar
Der Andacht Hochgefühl?
Dank deinem Priester fern und nah,
O heilige Cecilia!

Er ging mit Gott durchs Leben hin,
Bescheiden, still und rein,
So möge rein in Harmonien
Sein Lebensabend sein.
Nimm unsern Dank du Ehrenmann,
Für das, was du mit Gott gethan!

Dein Name lebt im Vaterland
Er lebt in unser Brust.
Wir reichen Dir die Freundeshand
Und singen Dir voll Lust.
Dein Nam', o Rinck! hat guten Klang
Drum preist Dich unser Jubelstang.

Die Universität Giessen übersandte Rinck zur Feier des oben erwähnten Ehrentages das Diplom eines Doktors der Philosophie; die Mainzer Liedertafel und der Musikverein in Schwäbisch Hall ernannten ihn laut übersandtem Diplom zum Ehrenmitgliede. Auch in England, wo er durch seine Werke allgemein bekannt geworden war, erregte die Kunde seines 50jährigen Dienstjubiläums die innigste Theilnahme bei seinen Kunstgenossen, welche ihm nachfolgende von zahlreichen und den berühmtesten Namen unterschriebene Adresse übersandten:

„To C. H. Rinck. With high regard for his character, both as a musician and as a man the under-signed British Professors congratulate C. H. Rinck on the completion of his 71 st year, and on the celebration of his Jubilee as organist to His Royal Highness the Grand-Duke of Hesse. The under signed trust, that every year which it shall please Divine Providence to add to the life of Dr. Rinck may be markedy as an increase of honor and happiness.“ —

„An Herrn Ch. H. Rinck. In dem Gefühle der innigsten Hochachtung für seinen Charakter als Mensch und Tonkünstler statten die unterschriebenen Musici Herrn Ch. H. Rinck bei der Vollendung seines 71. Lebensjahres und bei der Feier seines Jubiläums als Organisten S. K. H. des Grossherzogs von Hessen ihre Glückwünsche ab. Sie leben der Hoffnung, dass jedes Jahr, welches die

Güte Gottes dem Leben des Hoforganisten Dr. Rinck hinzufügen mag, ihm von Ehren und Freuden einen neuen Zuwachs bringe werde.“

Aus den Unterschriften heben wir nur einige der berühmtesten Namen aus:
Sir George Smart, Ritter, Organist und Compositur Ihrer Majestät an der Königl. Kapelle St. James; Wilhelm Horsley, Baccalaureus der Musik durch die Universität Oxford, Mitglied der Königl. Academie der Musik zu Stockholm, Organist am Charterhouse und am Waisenhaus für Mädchen; James Turle, Organist und Singlehrer der Chorknaben an der Westminsterabtey; Edward Taglor, Professor der Musik am Graham-College in London; John Goss, Organist in der Paulskirche; William Croth, Doctor und Professor der Musik an der Universität Oxford; Thomas Evans Jones, Organist an der Cathedralkirche zu Carterbury; T. F. Walmisley, Organist von St. Martin in the fields; Francois Cramer, Capellmeister des Musikcorps Ihrer Majestät; Vincent Novello, Organist der Königl. portugiesischen Gesandtschaft und an der katholischen Kirche St. Mary's Moorfields; William Aspull; Edward Horsley; Th. Adams; W. H. Callicott; Ch. Nante; John Parry; H. Grauntlett; Alfred Dessaux; T. Cooke; J. Blackburn; Brownswith; W. Wagstaff u. a. w.

Wie sehr Rincks Verdienste alleenthalben die verdiente Anerkennung fanden, dies zeigte sich besonders auch dann, wenn er, wie er oft zu thun pflegte, seine Geburtsstätte, die Berge Thüringens besuchte. Dann kamen alle Musiker, Schulmeister und Organisten aus der ganzen weiten Umgegend, um mit ihm zusammenzutreffen und häuften Aufmerksamkeiten auf Aufmerksamkeiten, so dass zuletzt seine Reise einem wahren Triumphzuge gleich.

Schwerlich aber würde Rinck von allen Seiten her so ehrenvoll ausgezeichnet worden sein, wenn er sich nicht durch die liebevollste Bescheidenheit, durch die willigste und gerechteste Anerkennung fremder Verdienste und durch den regsten Sinn für wahre Freundschaft solcher Auszeichnung auch würdig gemacht hätte. Auch der Unterschriebte darf sich seiner Liebe und Freundschaft rühmen. Welche herrliche Weisungen enthalten seine mir über alles theuern Briefe, die er mir während meiner langen Berufstätigkeit als Organist und als Musikdirector in Zachapan freundlich zugehen liess. Wie ermunterte er auch mich in meinen geringen Bestrebungen. So schrieb er schon am 10ten November 1835 unter andern. „Ihre Thätigkeit und Fleiss bewundere ich oft im Stillen und mit Vergnügen lese ich in der Cecilia, Eutonia etc. etc. die schönen Beurtheilungen Ihrer Werke. Möge Sie der liebe Gott noch recht lange erhalten und Kräfte geben, damit Sie noch recht viel Gutes wirken; diess wünsche ich von ganzem Herzen.“

Als er sich schon früher am Orgelensemble, was in 8 Bänden, Meissen bei Gödsche heraus kam, theilhaftig hatte, schrieb er, indem ihm noch das Erscheinen des 8ten Bandes gemeldet worden war: „Dass der 8te Jahrgang dieses herrlichen Museums noch erscheint, habe ich mit wahrem Vergnügen gelesen.“

Ach wie gut war er! Als er einmal eine längere Zeit mir nicht geschrieben hatte, begann er seinen Brief mit den Worten, die ich nur zaghaft aber doch darum mittheile, ihn in seiner Liebenswürdigkeit gegen Freunde darzustellen: „Fast muss ich mich schämen, dass ich so lange Ihnen nicht schrieb; aber

haben Sie Nachricht mit dem hohen Sehaiger; in der Folge soll es nicht wieder geschehen.“ —

Als ich ihm ein Orgelheft gewidmet hatte, so schloss er sein Schreiben in Bezug darauf: Nehmen Sie nochmals meinen wärmsten Dank für die wahre Freude, die Sie mir damit machten. Sämmtliche 12 Nummern sind sehr melodienreich, dabei sehr kirchlich und nicht zu schwer abgefasst. Gott der Allmächtige gebe Ihnen ferner Gesundheit und Kräfte, damit Sie der Welt noch recht viele solcher gediegenen und schönen Werke für die Orgel schenken möchten. Ich lege Ihnen hierbei mein neuestes Werk für die Orgel zum Andenken bei, und es sollte mich freuen etc. etc. Auch Ihre sehr schönen Trauergesänge (bei Probst in Leipzig) sah ich vor einigen Tagen. Auch sie haben mir sehr zugesagt, jede Stimme ist leicht und sangbar, diess eben ist die grosse Kunst bei Gesang-Compositionen etc. etc. Es gehe Ihnen gut. Dies wünscht Ihr Sie Liebender Freund R. i. n. c. k. —

So war sein Schluss in jedem Schreiben. Doch genug dessen aus den Briefen an den Unterzeichneten. In jedem andern Falle schon zu viel, wenn nicht auch ich beurkunden wollte, wie er als Freund liebte, und wie er auch die Bezeichnung auf gleichem Boden nicht nur keineswegs unterdrückte, sondern vielmehr erhob und ermunterte. —

Ja Rinck war ein warmer, überaus gutmüthiger und herzlicher Freund, weit, weit entfernt von Falschheit und Verstellung. Zwischen ihm, Spiess und Erk bestand ein trautes Freundschaftsbündnis, alle 3 bis 4 Wochen kamen die Genannten wenigstens Einmal zusammen und wie schon oben erwähnt worden ist, lebte er mit den ausgezeichnetsten Männern, wie: Chladni, Gerber, Vogler, Nägeli, Weber, Natorp, André, Thiébaud und A. in den freundschaftlichsten Verhältnissen. Mit der uneigennützigsten Dienstfertigkeit sprach er sich mündlich und schriftlich über musikalische Arbeiten aus, welche ihm von angehenden Tonkünstlern, besonders auch von seinen Schülern, oft aus weiter Ferne her zur Beurtheilung übergeben oder zugesendet wurden, und wie treffend, wie belehrend waren seine Bemerkungen, wie schonend und mild seine gemessenen Ausstellungen, wie ermunternd und anregend, wie herzlich und liebevoll seine Worte. Dennoch aber gab er allenthalben der Wahrheit die Ehre. Es liegen uns, indem wir diess schreiben, die Beurtheilungen mehrerer Werke vor, über welche Rinck sein Urtheil abzugeben, aufgefordert worden war, bei deren einer er auch so schrieb: „Aufrecht gesagt, finde ich keine Nr. des Druckes würdig. Die Orgelstücke lassen durchaus den Zuhörer kalt — die Thematia zu den Fugen sind schlecht, indem sie gar nichts sagen, die Harmonien gewöhnlich, die Melodien versälet u. s. w. Mit den Gesangscompositionen ist es dasselbe. Dem guten Manne fehlt es ganz an einem richtigen Gefühl und Declaration.“* Eben so waren auch seine Kritiken in der Cicilia. Man lese nur z. B. Band 10. S. 42—48 u. S. 186—188, wie er über die ersten Orgelwerke eines jungen Freundes, so sehr er sie und ihn schätzte, mit Fleiss, Umsicht und grösster Wahrheitsliebe urtheilt und nicht die geringste zweideutige Fortschreitung durchlässt, dabei Verbesserungen mit genauen Notenbeispielen belegt, die seine Meisterschaft bekrunden; wie er ihn aber auch schon im Voraus ankündigt als den würdigen Künstler, wie er jetzt als solcher von uns auch allgemein verehrt wird.

So redlich und biederinnig Rinck im Kreise seiner Freunde war, eben so liebevoll und zärtlich war er auch als Familienvater. — Er war ein glücklicher Gatte. Im innigsten Einverständnisse mit seiner Gattin erzog er seine Kinder und war so glücklich, seinen einzigen Sohn Georg, anfangs als evangelischen Geistlichen in Weiterstadt und seit 1854 als Grossherzoglich. Garnisonprediger in Darmstadt angestellt, so wie 2 von seinen 4 Töchtern glücklich verheirathet zu sehen. Als sein Sohn noch in Weiterstadt, 1 1/2 Stunden von Darmstadt angestellt war, machte Rinck mit seiner ganzen Familie, seine Schüler mit inbegriffen, bei günstiger Witterung wöchentlich wenigstens einmal eine Pilgerfahrt dahin. Unter den Linden im Pfarrhofe ward das Mahl eingenommen und durch alten Rheinwein gewürzt. Bei Tische brachte Rinck gewissenhaft die Gesundheit aller seiner Freunde, der anwesenden, wie der abwesenden, der lebenden, wie der todtten und oft hörte man ihn die Worte aussprechen: „O könnten wir Jedermann so zufrieden und beglückt sehen, wie wir es sind!“

Später, als sein Sohn in Darmstadt angestellt war, besuchte Rinck mit seiner Familie wöchentlich einmal die Ludwigshöhe unweit Darmstadt, trank allda einen Schoppen Apfelwein und erneuerte sich im traulichen Gespräch mit seiner Familie seiner ehemaligen Schüler, die ihn oft hierher begleitet hatten. Oft aber versammelten sich die Glieder seiner Familie und seine Schüler in den Abendstunden um das Clavier. Rincks Sohn sang irgend eine von den entzückenden Melodien von André, oder führte mit einem der Schüler seines Vaters die von Letzterem componirten Duetten aus, welche überhaupt so ganz für den häuslichen Kreis compoirt sind, indem sie alle die Ruhe und den Frieden des stillen Familienlebens athmen.

Am 27. Decbr. 1843 feierte Rinck im Kreise seiner Familie und nächsten Verwandten und Freunde sein goldenes Hochzeitfest. Wie sein Dienstjubiläum, so erregte auch diess Fest die allgemeinste Theilnahme und Hohe und Niedere kamen an diesem Ehrentage das als Mensch und Künstler hochgeehrten patriarchalischen Greise und seiner Lebensgefährtin mit den Beweisen der aufrichtigsten Hochachtung und Zuneigung entgegen.

Bei allen diessn Auszeichnungen blieb Rinck stets der einfache, bescheidene deutsche Biedermann, wie denn überhaupt bei den mannigfachen Tugenden, die ihn stützten und ihn Aller Herzen gewannen, die Bescheidenheit, gegründet auf rechte Frömmigkeit, die überall Gott die Ehre giebt, eine der hervorstechendsten war, die sich in seinem ganzen Wesen, in seinem gesammten Thun und Lassen kund gab. In einem Briefe, den er am 18. Februar 1832 an seinen Freund Schott in Mainz schrieb, finden sich die herrlichen, seinen Charakter so treffend bezeichnenden Worte: „Heute feiere ich meinen 62. Geburtstag. Gott gebe, dass ich auch noch fernerhin meine Kräfte und meinen heilern Sinn behalte, um noch viel im Leben wirken zu können — mir ist es, als wenn ich noch wenig, oder gar nichts gethan hätte. — „Mit Gott!“ war sein Wahlspruch; „Ich bin mit meinem Gott zufrieden!“ der herrschende Gedanke seiner Seele. Diesen Gottesfrieden, gegründet auf den Boden eines guten Gewissens und eines frommen gottergebenen Sinnes, konnte Nichts ihm wankend machen. Er war sein Begleiter in den

Tagen des Glücks und der Freude, er nahm ihn mit in die Kreise edler Geselligkeit, er war sein bester Tröst bei den Beschwerden des Alters. Keine Klage über die harten Prüfungen, die ihm in der letzten Zeit seines Lebens auferlegt wurden, kam über seine Lippen. „Vertraue auf Gott in aller Noth!“ war das letzte Wort, das seinen sterbenden Lippen entschwabte. Durch das Band der innigsten Liebe war er mit allen denen vereint, die Gott durch Natur und Blut, oder durch den Bund treuer Freundschaft mit ihm verschlungen hatte. Mit der innigsten Liebe hing er an seiner Lebensgefährtin, an seinen Kindern und Enkeln, welche Letztere so viel zur Erheiterung seiner letzten Lebensjahre beitrugen. Der treue Händedruck, mit dem er in der Nacht seines Dahinscheidens von Allen Abschied nahm, bewies nur Genüge, dass er in friedlicher Liebe von den Seinen schied. Mit Aufrichtigkeit des Herzens liebte er Alle, die irgend wo im Leben mit ihm in Berührung kamen. Er kränkte und beleidigte Keinen mit Vorsatz, der ihm auf dem Lebenswege begegnete; er half, er diente Jeden, der ihn um Hülfe und Dienstleistungen ansprach, mit dem bereitwilligsten Herzen. Gleich seinem Herrn und Meister, dessen Vorbild ihm stets vor Augen schwebte, war er sanftmüthig und das war es, was ihm Aller Herzen gewann und sich in Liebe und Frieden geneigt machte, so dass man von ihm, dem immer Thätigen und Freundlichen sagen konnte: Er hatte keinen Feind! Wenn bei irgend einem Menschen, so stellte sich bei ihm das Aeußere als ein treuer Spiegel des Innern dar. Aus seinen lebhaften, freundlichen Augen strahlte Vertrauen, Güte und Liebe; seine edle Gesichtsbildung, sein langes, schneeweises Haupthaar machten sein Erscheinen, obwohl seine Körpergröße das Mittelmässige nicht überschritt, im hohen Grade interessant; seine Worte waren einfach, herzlich und treffend, sein Benehmen leutselig und heiter; Alles an ihm verkündete den wahrhaft deutschen Biedermann.

Rinck starb am 7ten August 1846 früh um 3 Uhr, nachdem er, veranlasst durch einen Schlaganfall, sich schon im Jahre 1843 genöthigt sah, um seine Pensionirung nachzusuchen, welche ihm auch unter Bezeichnung der Allerhöchsten Zufriedenheit mit vollem Gehalte bewilligt worden war; er starb im 77. Lebensjahre, nachdem er sein 129. Werk, eine Abendmahlsfeier zu 4 Singstimmen, vollendet und dem Drucke übergeben hatte. Am 9. August Morgens 6 Uhr erfolgte seine Beerdigung. Die Lehrer und Zöglinge des Grossherzogl. Gymnasiums, an welchem er so lange Lehrer war, viele seiner zahlreichen Freunde und Verehrer begleiteten seinen Sarg zum Grabe. Eine grosse Anzahl der in der Umgegend von Darmstadt wohnenden Lehrer hatte sich an Rincks Begräbnisstage in aller Frühe am Grabe des Vielgeliebten eingefunden, um ihm, dem sie Alle so viel zu verdanken hatten, die letzte Ehre zu erweisen. Der Choral: Jesus meine Zuversicht, Hülfs Elegie auf den Tod seines Vaters, welche Rinck früher bei dem Tode seines Vaters in Musik gesetzt hatte, und Auferstehn etc. tönten, von den Mitgliedern des Dilettantenvereines gesungen und von der Grossherzogl. Hofcapelle begleitet, ihm nach in die Gruft. Die von seinem vieljährigen Freunde, dem Grossherzogl. Stadtpfarrer Stücker, gehaltenen Grabrede ist zum Besten der Abgebrannten in Beerfelden, wo Rincks Schwiegersohn C. A. Braun als Oberpfarrer angestellt ist, im Drucke erschienen. Bei dem am 17. September 1846 gehaltenen Actus in dem Grossherzogl. Gymnasium zu Darmstadt wurde von

einem die Universität beziehenden Jünglinge „zum Andenken an Rinck“ eine Rede gehalten und von den Schülern des Gymnasiums die oben erwähnte von Rinck componirte Elegie an dem Grabe meines Vaters von Hölty gesungen. Und allenthalben, wohin die Kunde von seinem Dahinscheiden drang, wehten ihm seine vielen Freunde und Verehrer eine Thräne der Hochachtung und innigen Liebe und in allen Ländern Europas betrauerte man es tief, dass die Kunst um einen grossen Meister ärmer geworden sei.

Er ruhe in Frieden!

Unser Freund Theile in Weissenau sandte uns die Aussprache seiner Gefühle*) über seinen Tod, die wir gewiss alle mit ihm theilen, und die den Schlussstein zu diesem Abrisse seines Lebens und Wirkens bilden mögen:

„Dank! Frieden Dir und selge Ruh!
So rufen tausend deutsche Söhne,
Dem Schöpfer hehrer Orgeltöne,
Dem Vater **RINCK**, dem Meister zu!

Wie rein die Harmonienkette,
Am Tag des Herrn, ihn zu verschöner!
In zarten Aeolischarfentönen
Umwehn sie lind dein Schlummerbette.

Für Hymnen, die Dein Geist uns gab,
Melodisch und voll edler Klänge;
Für Lob- und Preis- und Trostgesänge
Folgt später Nachruhm Dir ins Grab!

O träume süß im Schoss der Erd!
Was Du gewirkt zu Gottes Ruhme
Tönt fort in seinem Heiligthume;
Fest steht — dem Besten gleich — Dein Werth!

Dankbar wird man uns sein, wenn wir diesem Lebens-Abrisse noch ein Verzeichniss seiner zahlreichen Werke befügen, die, verbreitet bis in die entferntesten Länder hin, überall den Sinn für die erhabene Kunst, den Sinn für Religion und veredeltes kirchliches Leben weckten und nährten und aus denen, als aus einer unerschöpflichen Quelle noch die späteren Geschlechter reiche Nahrung für edleren Lebensgenuß und fromme Gottesverehrung schöpfen werden.

Ehe wir damit beginnen, sei noch seinen Verlegern, die seinem schöpferischen Geiste Gelegenheit gaben, hiermit öffentlich der innigste Dank ausgesprochen. Oben an steht das berühmte Haus: B. Schott's Söhne in Mainz. Die vielen Briefe Rincks an Schott, die uns so freundlich zur Vervollständigung des Lebensabrisses zugegangen, geben zugleich kund, wie viel er auf diese Geschäfts-Verbindung hielt, wie treu er ihr war.

Nach ihr kommt Simrock in Bonn. Welch herrliche Schöpfungen sind durch diese höchst würdige Anstalt hervorgegangen, wie sich das aus der eben folgenden Mittheilung der Rinckschen Werke zeigt, unter denen die praktische Orgelschule den ersten Rang einnimmt.

*) starb bald darauf: 1847.

André in Offenbach, Büldecker in Essen, Diehl in Darmstadt, auch sie haben, wie sich kundgeben wird, in grossem Maasse beigetragen, dass die Welt seine Vielseitigkeit bewundert und sein Andenken bewahrt.

Das vollständige Verzeichniss aber ist Folgendes:

A. Orgel-Compositionen.

1) 12 leichte Orgelstücke für Anfänger. Jahr 1794. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Op. 1. Diese Sammlung ist im Jahr 1828 zum 2ten Mal bei Schott aufgelegt worden. (Neue Ausg. 1. Lief.)

2) 6 kurze und leichte Orgelpräludien mit und ohne Pedal, für angehende Landorganisten und besonders für angehende Orgelspieler. Jahr 1795. Ebendasselbe. Diese Sammlung ist mit 6 neuen Präludien vermehrt worden und im Jahre 1826 bei Schott in Mainz zum 2ten Mal erschienen. Op. 2. (2tes Heft der neuen Ausgabe.)

3) 12 Orgelstücke. Gotha und St. Petersburg bei Gerstenberg und Dettmar. 1798, Op. 8. In einer 2ten verbesserten Auflage im Jahre 1828 bei Schott in Mainz erschienen. (3tes Heft d. n. Ausg.)

4) 12 Präludien. Hesses-Cassel bei Wähler im Jahre 1799. Op. 12. In einer 2ten verbesserten Auflage im Jahre 1828 bei Schott in Mainz erschienen. (4tes Heft d. n. Ausg.)

5) 24 dreistimmige Orgelvorspiele durch alle Tonarten. Giessen bei Tasch und Müller 1806. Op. 20. (Erschienen bei Schott in Mainz in neuer von einem nahen Freunde des Seligen durchgesehen. Auflage. 1848.)

6) 12 Préludes pour l'orgue. Op. 25. Offenbach 1806.

7) 12 ditto Op. 29. Offenbach bei André 1811.

8) 20 Orgelstücke verschiedener Art. Offenbach bei André. Op. 33. 1813.

9) Choralbuch für das Grossherzogthum Hessen. Gedruckt bei André. Jahr 1814.

10) 40 kleine und vermischte Orgelpräludien mit und ohne Pedal zu spielen. Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Offenbach bei André. Op. 37. Jahr 1814.

11) Vermischte Orgelstücke: Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Op. 38. Jahr 1816.

12) 6 Choräle mit mehreren Veränderungen. Mainz bei Schott. Op. 40. Abth. I. Jahr 1816. (5te Lief. d. n. Ausg.) Op. 40. Abth. II. (5te Lief. d. n. Ausg.)

13) 15 leichte Choralvorspiele mit und ohne Pedal zu spielen. Mainz bei Schott. Op. 47. Jahr 1818.

14) 12 fugirte Nachspiele. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Op. 48. Jahr 1818.

15) 12 kurze und leichte Orgelpräludien mit und ohne Pedal zu spielen. Mainz bei Schott. Op. 49. Jahr 1818.

16) 12 dergleichen. Ebendasselbst. Op. 52. Jahr 1818.

17) 12 kurze und leichte Choralvorspiele. Ebendasselbst. Op. 53. Jahr 1819.

18) Praktische Orgelschule. 1ter, 2ter, 3ter, 4ter, 5ter, 6ter Theil. Bonn bei Simrock. Op. 55. Jahr 1819—1821.

19) Six Variations pour l'orgue avec Pedale obligée. Mainz bei Schott. Op. 56. Jahr 1820.

20) 12 Adagio. Bonn bei Simrock. Op. 57. Jahr 1820.

21) 12 leichte Orgelstücke. Mainz bei Schott. Op. 58. Jahr 1820.

22) 24 variirte Choräle. Bonn bei Simrock. Op. 64. Jahr 1821.

23) 24 leichte Orgelstücke für die ersten Anfänger mit und ohne Pedal zu spielen. Bonn bei Simrock. Op. 65. Jahr 1821.

24) 24 dergleichen. Ebendasselbst. Op. 66. Jahr 1821.

25) Andante mit 8 Variationen mit obligatem Pedal. Bonn bei Simrock. Op. 70. Jahr 1822.

26) 12 fugirte Nachspiele. Ebendasselbst. Op. 72. Jahr 1822.

27) 24 leichte Orgelpräludien durch alle Tonarten. Mainz bei Schott. Op. 74. Jahr 1823.

28) 6 Choräle mit 2, 3 und 4stimmigen Veränderungen. Bonn bei Simrock. Op. 77. 1. Heft. Jahr 1825.

29) 3 Nachspiele. Leipzig bei Probst. Op. 78. Jahr 1825.

30) 6 Choräle mit 2, 3 und 4stimmigen Veränderungen. Bonn bei Simrock. Op. 79. Jahr 1826.

31) Vorschule für angehende Organisten. Ebendasselbst. Op. 82. Jahr 1827.

32) 25 Fughetten. Liv. I. Ebendasselbst. Op. 84. Lief. I. Jahr 1827.

33) 25 dergleichen. Liv. II. Ebendasselbst. Op. 84. Lief. II. Jahr 1828.

34) Andante mit 6 Variationen und Finale für die Orgel (Es-dur). Ebendasselbst. Op. 89. Jahr 1828.

35) 9 Variationen und Finale für die Orgel (C-dur). Ebendasselbst. Op. 90. Jahr 1828.

36) Allgemeines Choralbuch mit Zwischenspielen. Essen bei Büldecker. Jahr 1829. Ist im Jahre 1836 in einer 2ten vermehrten und verbesserten Auflage erschienen.

37) 12 Orgelstücke. Offenbach bei André. Op. 92. Jahr 1830.

38) 30 leichte Orgelstücke für Anfänger durch alle Tonarten. Bonn bei Simrock. Op. 93. Jahr 1830.

39) 12 dergleichen. Op. 94. Jahr 1830.

40) 24 dergleichen. Bonn bei Simrock. Op. 95. Jahr 1830.

41) 12 dergleichen. Op. 96. Jahr 1830.

42) 12 dergleichen. Op. 100. Jahr 1830.

43) In dem Schularchiv von Gräfe befinden sich folgende Orgelstücke als a) 12 leichte Präludien, Jahr 1827, b) 4 Fughetten, Jahr 1828, c) Choral: Es ist das Heil uns kommen her mit 6 Veränderungen, Jahr 1829, d) ein Nachspiel A-dur, Jahr 1830.

44) In dem Orgeljournal 1ter bis 4ter Jahrgang, Mannheim bei Heckel befinden sich nach und nach 50 verschiedene Orgelstücke, von den Jahren 1831 bis 1832. (Sind in den Jahren 1836—1837 als bes. Heft bei demselben Verleger erschienen.)

45) Praktische Ausweicherschule in 2, 3 und 4stimmigen Beispielen zum Gebrauch angehender Organisten und Componisten. Mainz bei Schott. Op. 90. Jahr 1831.

46) Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche. Auch unter dem Titel: Vorspiele zu dem von Natorp, Kessler und Rinck

herausgegebenen Choralbuch für evangelische Kirchen. Essen bei Bäckker. Op. 105. Jahr 1832.

47) In dem Cäcilien-Heft No. 8 befindet sich der Choral: Befehl du deine Wege etc. auf zweierlei Art bearbeitet als: a) Canon in der Octave, b) Canon in der Secunde. Jahr 1825.

48) In das Archiv für kirchliche Musik. Jena bei Fromman. Ites Heft. Eine Fuge. Jahr 1831.

49) Der Choralreform oder Studien für das Choralspielen. Mainz bei Schott. Sieben Theile nebst 2 Supplement-Bänden.

I. Band bearb. Choräle	1—17	Op. 101.
II. " " "	18—29	Op. 104.
III. " " "	30—41	Op. 110.
IV. " " "	42—53	Op. 115.
V. " " "	54—66	Op. 117.
VI. " " "	67—84	Op. 119.
VII. " " "	85—100	Op. 122.
Suppl. I.	110—117	Op. 126.
" II.	118—130	Op. 127.

mit mehr als 300 Veränderungen. Jahr 1832 — 1843.

50) 18 leichte vermischte Orgelstücke. 2te Auflage. Mainz bei Schott. Op. 106. Jahr 1833.

51) 36 Nachspiele für die Orgel. Essen bei Bäckker. Op. 107. Jahr 1833.
52) Introduction mit 4 leichten Variationen und Finale für die Orgel über ein Thema von Corelli. Mainz bei Schott. Op. 108. Jahr 1833.

53) 48 leichte Orgelstücke. Mainz bei Schott. (in 2 Lieferungen.) Op. 116. Jahr 1836.

54) 15 leichte fugierte Nachspiele. Bonn bei Simrock. Op. 114. Jahr 1835.
55) 30 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen, als Nachtrag zu dem Choralbuch für Westphalen. Jahr 1836. Essen bei Bäckker.

56) 24 Orgelpräludien nebst Übungen durch alle Tonarten. Op. 120. Mainz bei Schott und Cocks in London. Jahr 1837.

57) In dem vollst. Orgel-Museum, Meissen bei F. Götsche befinden sich mehrere Orgelstücke, die sein Name bezeichnet.

58) 27 Psalmen und Hymnen für die evangelische Kirche mit Vorspielen und Interludien. London bei Balle. Jahr 1837 und 1838.

59) 50 leichte und kurze 2, 3 und 4stimmige Sätze für die Orgel, nebst einigen Übungsätzen für das Pedalspiel. London bei Cocks. Jahr 1838.

60) Theoretisch praktische Anleitung zum Orgelspielen 3 Theile. Darmstadt bei Diehl. Op. 124. Erste Auflage Jahr 1838 und 1839. Zweite verbesserte Auflage. Jahr 1843 und 1844.

61) Die 3 ersten Monate auf der Orgel, als Einleitung dieses Instrument zu spielen. Op. 121. Bonn bei Simrock.

62) 4stimmiges Choralbuch für den Canton Aarau. Jahr 1839.
63) Sammlung von Vor- und Nachspielen zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Darmstadt bei Diehl. Jahr 1843.

B. Claviercompositionen.*)

1) Air Russe avec six Variations. Bei Spewitz & Comp. in St. Petersburg. Jahr 1796.

2) Drei leichte Sonaten mit obligater Violine. Ebendasselbst. Jahr 1797.

3) Drei leichte Sonaten mit obligater Violine. 2 Part. Ebendasselbst. Jahr 1797.

4) Andante mit 8 Variationen. Ebendasselbst. Jahr 1798.

5) Quadrillen. Ebendasselbst. Jahr 1798.

6) 3 Sonaten mit Violine und Violoncello. Basel bei Wühler. Jahr 1802.

7) 1 Sonate mit Violine und Violoncello. Ebendasselbst. Jahr 1803.

8) 12 Walzer zu 4 Händen. Braunschweig bei Gögges. Jahr 1804.

9) 6 Menuetten zu 4 Händen. Braunschweig bei Gögges. Op. 13. Jahr 1804. Sind bei Simrock in Bonn in einer 2ten verbesserten Auflage erschienen.

10) 6 Dergleichen. Op. 79. 2. Heft. Braunschweig bei Gögges. Jahr 1805. (2te Auflage ebendasselbst.)

11) und 12) Zwölf Quadrillen zu 4 Händen in 2 Heften. Ebendasselbst. Jahr 1805.

13) Trio für Clavier, Violine und Violoncello oblig. Mainz bei Zulehner. Jahr 1804.

14) bis 21) 48 Walzer zu 4 Händen. Op. 23. 24. 27. 28. 30. 31. 44. 45. Offenbach bei André. Jahr 1809—1817.

22) Trois Sonates à quatre mains. Op. 26. Ebendasselbst.

23) Drei leichte Sonaten mit Violine und Violoncello. Ebendasselbst. Op. 32. Jahr 1812.

24) 3 Divertissements zu 4 Händen. Op. 35. Ebendasselbst. Jahr 1814.

3 dergleichen. Op. 36. Ebendasselbst. Jahr 1814.

25) 3 Sonaten mit Violine und Violoncello. Ebendasselbst. Op. 34. Jahr 1815.

26) 8 Variationen über das Lied: Freuet euch des Lebens. Mainz bei Schott. Op. 39. Jahr 1816.

27) 3 Divertissements zu 4 Händen. Ebendasselbst. Op. 41. Jahr 1816.

28) Acht Variationen über das Lied: Brüder lagert euch im Kreise. Op. 44. Ebendasselbst. Jahr 1818.

29) 1 Sonate zu 4 Händen. Offenbach bei André. Op. 50. Jahr 1818.

30) 8 Variationen über das Lied: Zieht, ihr Krieger, zieht von dannen. Ebendasselbst. Op. 52. Jahr 1819.

31) 6 Variationen über ein Thema von Corelli. Mainz bei Schott. Op. 56. J. 1818.

32) Übungsstücke für die ersten Anfänger zu 2 und 4 Händen für Lehrer und Schüler. Bonn bei Simrock. Op. 60. 1 Heft. Jahr 1820.

33) 6 Variationen über Gottfried Webers Lied: Das Vöglein. Op. 61. Mainz bei Schott. Jahr 1820.

34) 8 Variationen über das Lied: Zu Steffen sprach im Traume etc. etc. Op. 62. Bonn bei Simrock. Jahr 1820.

35) 30 grössere 2stimmige Übungen durch alle Tonarten. Ebendasselbst. Op. 67. Jahr 1821.

36) Übungsstücke für die ersten Anfänger zu 2 und 4 Händen. Op. 60. 2. Heft. Ebendasselbst. Jahr 1821.

*) Die meisten Compositionen fürs Clavier schrieb Rinck für seine Schüler.

87) 6 Mennetten mit Trios zu 4 Händen. Op. 73. 2 Lieferungen. Ebendaselbst. Jahr 1856.

88) Händels Overture zur Oper: Alceide zu 4 Händen arrangirt. Mains bei Schott. Jahr 1826.

89) Clavierauszug zu Voglers Requiem. Mains bei Schott. Jahr 1827.

40) Clavierauszug von Beethovens grosser Missa. Ebendaselbst. Jahr 1827.

41) 1 Sonate zu 4 Händen. Op. 86. Bonn bei Simrock. Jahr 1827.

42) 5 leichte Variationen zu 4 Händen. Op. 102. No. 1. Darmstadt bei Alliez. (Jetzt Schott in Mainz.) Jahr 1832.

43) 5 leichte und instruct. Variationen für das Piano zu 4 Händen über das Volklied: Es kann ja nicht immer so bleiben etc. etc. Op. 102. No. 2. Ebendaselbst.

C. Gesangscompositionen.

1) Lied mit Chor und Clavierbegleitung auf den Tod des berühmten Thiermalers Pfaff in Frankfurt a. M. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Jahr 1801.

2) 10 Lieder mit Begleitung des Claviers. Braunschweig bei Gorges. 1te Sammlung. Jahr 1804.

3) 10 Dergleichen. Ebendaselbst. 2te Sammlung. Jahr 1806.

4) Das Vater Unser für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Clavierbegleitung. Bonn bei Simrock. Op. 59. Jahr 1820.

5) Hallelujah von Pfeffel für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Clavierbegleitung. Ebendaselbst. Op. 63. Jahr 1821.

6) Todtenfeier zu 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung. Ebendaselbst. Op. 68. Jahr 1821.

7) Gebet für Verstorbene zu 4 Singstimmen und Orgel. Op. 71. Ebendaselbst. Jahr 1822.

8) Weihnachtscantate zu 4 Singstimmen und Orgel. Op. 73. Ebendaselbst. Jahr 1823.

9) Hymne: Danket dem Herrn etc. etc. zu 4 Singstimmen. Op. 75. Mains bei Schott. Jahr 1821.

10) Charfreitags-Cantate zu 4 Singstimmen und Orgel. Op. 76. Ebendaselbst. Jahr 1824.

11) 6 Choräle für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Darmstadt bei Heyer. Jahr 1824.

12) Choralmelodienbuch in Ziffern. Ebendaselbst. Jahr 1824.

13) 6 geistliche Lieder für eine Bass- od. Altstimme mit Clavierbegleitung. Mains bei Schott. Op. 81. Jahr 1826.

14) 12 Duetten für Sopran und Alt mit Clavierbegleitung zur Übung hässlicher Aensicht. Op. 83. Bonn bei Simrock. Jahr 1827.

15) Motette: Befehl dem Herrn deine Wege etc. etc. zu 4 Singstimmen. Op. 85. Mains bei Schott. Jahr 1827.

16) Motette: Lobe den Herrn meine Seele etc. etc. zu 4 Singstimmen. Bonn bei Simrock. Op. 88. Jahr 1828.

17) 12 Schullieder für 2 Sopran und Bass. Mains bei Schott. Jahr 1827.

18) Leichte Gesänge für eine Tenor- und 2 Bassstimmen für die ersten Anfänger, theils gesammelt, theils eigene Compositionen. Darmstadt bei Heyer. Jahr 1829.

19) Missa zu 4 Singstimmen und Orgel lat. und deutsch. Mains bei Schott. Jahr 1831. Op. 91.

20) 30 zweistimmige Schulgesänge für 2 Sopranstimmen. Bei Dalp. Jahr 1831.

21) In Abbé Mainzers Singschule! 6 zweistimmige Übungen. Jahr 1831.

22) Ferner mehrere 2stimmige Schullieder. Jahr 1831.

23) Mehrere 3stimmige Schullieder in den freimüthigen Jahrbüchern der allgemeinen deutschen Volksschulen. Jahr 1828.

24) In Gräfers Schularchiv befinden sich: a) 3 Chöre zu 4 Singstimmen; b) 2 einstimmige Gesänge mit Clavierbegleitung; c) Cantate für das Erndtfeet zu 4 Singstimmen und Orgel. Jahr 1827 — 1831.

25) 1 vierstimmiger Männergesang: Gruss in die Ferne, dem Gesangsvereine zu Trier gewidmet. Jahr 1831.

26) Für die Stadt Frankfurt a. M. ein Choralmelodienbuch geordnet.

27) Motette: Gott sei uns gnädig etc. etc. für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgelbegleitung. Op. 109. Mains bei Schott. Jahr 1834.

28) Fünf religiöse Chorgesänge für 2 Tenöre und 2 Bässe. Darmstadt bei Jonghaus. Op. 112. Jahr 1829.

29) 24 Choräle für Männerstimmen. Ebendaselbst. Jahr 1837.

30) Auferstehn von Klopstock für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 113. Bonn bei Simrock. Jahr 1835.

31) Motette: Herr ich bleibe stets bei dir, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Carlsruhe bei Kreuzbauer und Müldecke. Op. 127. Jahr 1836.

32) Kyrrie, für Sopran, Alt, Tenor und Bass in das Mosart-Album, herausgegeben von Pelt.

33) Dankespende. Gesang, den Schullehrern und Organisten der bairischen Pfalz gewidmet. Jahr 1840.

34) Der musikalische Theil der liturgischen Blätter, welche er mit seinem Sohne J. G. Rinck herausgab. Jahr 1841. Darmstadt bei Dithl.

35) 2 Lieder zum Besten der Kleinkinder-Bewahranstalt in Hamburg, worin dessen Sohn J. G. Rinck die vorstehende einleitende Parabel schrieb.

36) Deutsche Missa für 4 Männerstimmen. Mains bei Schott. Op. 128.

37) Abendmahlsfeier zu 4 Singstimmen. (Letztes Werk.) Mains bei Schott. Op. 129.

Ausserdem war er sehr thätig bei Herausgabe der Cwella, worin er namentlich Recensionen und Beurtheilungen musikalischer Werke gab, deren Werth bei der Unsicht, Unpartheiligkeit und Wahrheitsliebe um so höher steht.

Der Herausgeber.

Einführung.

Es war am 7. August des Jahres 1847, als der ersten Wiederkehr des Todestages unseres sel. Vaters Rinck, als ich in stiller Wehmuth seiner, meines väterlichen Freundes, gedachte. Ich führte im Geiste an mir vorüber all das Gute, was er der Kirche, der Schule, was er der Kunst unmittelbar durch seine Werke und mittelbar wieder durch dieselben und durch seine zahlreichen Schüler der Welt gewesen. Vergewärtigte ich mir auch die Wahrheit, dass er eben durch die Erfolge seiner Wirksamkeit unvergessen bleiben wird, so glaubte ich doch, wie gerade Er es vor Allen verdiene, dass durch ein Denkmal der Liebe und Dankbarkeit Er geehrt werde. Durch eins von Marmor und Stein?! Auch das gehört ihm! Aber gewiss, wie seine Schüler und Freunde, wie ich und Alle die ihm näher kamen, ihn kennen in seiner frommen Einfachheit, in seinem edlen, anspruchslosen Wesen und in seiner stillen Gemüthlichkeit, da meinte ich, müsse es etwas Anderes sein, was man ihm darbrächte, müsse etwas Unvergängliches sein, wie Liebe unvergänglich ist, müsste durch Gaben geschaffen werden, die ihm, dem Meister auch wirklich nahe stehen. — Und so reiften die Ideen mehr und mehr zur Begründung eines grossen „Orgel-Werkes“, als eines unvergänglichen Ehrendenkmales durch die jetzt lebende Gesamtheit seiner Kunstfreunde. So bald auch die Idee gefasst war, so köhn erschien mir sie doch, und ich verkannte keinen Augenblick die grossen Sorgen, Schwierigkeiten u. s. w. in ihrem Gefolge. Vertrauensvoll theilte ich den Plan meinen nächsten Freunden und einigen seiner lieben Schüler mit. Ermuthiget durch meinen lieben Kähmstedt,

Ehrlich, Braun, V. Klaus u. m. a. ging ich an's Werk — und in der That, der Erfolg hat mich in meinem anfänglichen Kleinmuth beschämt, denn habe ich auch in meiner 30jährigen amtlichen und anderweiten musikal. Thätigkeit Manches glücklich durchgeführt, so gelang mir wohl noch nichts, als die Durchführung dieser Idee. Aber es galt ja auch unserm Vater Rinck, und ist sonach nicht mein Verdienst, sondern sein eigenes, das der im Leben noch nicht ausgestorbenen Liebe und Dankbarkeit. Daher spreche ich auch nichts davon, in welchem Masse ich längere Zeit meine ganze Thätigkeit diesem Album widmete, nichts davon, welche Mühen und Opfer ich gebracht; davon nur, dass ich so glücklich bin, nicht vergebens etwas gewollt, oder halb und unvollkommen etwas herbeigeführt zu haben; nein, dass ich sagen kann, es steht ein ausgezeichnetes Ehrendenkmal für den Seligen da, ein Denkmal in einer Vollkommenheit für jenes gottgeweihte Instrument, dem der Selige seine schönsten Stunden, seine herrlichsten Ideen, ja mit einem Worte, sein Leben widmete, wie noch kein Aehnliches vorhanden. Wenige der vorzüglichsten Orgel-Componisten in ganz Europa durften fehlen mit einem Bausteine zum herrlichen Baue; waren doch oftmals die Würdigsten auch die Bereitwilligsten; keiner gub, was er sandte, ungern, und in der That, sollte und könnte ich die seelenvollen Briefe alle, die jene Liebesgaben begleiteten, mittheilen, es würde den Seligen, in so ferne man die allgemeine Verehrung daraus erkennt, nur noch höher stellen in unsrer Anhänglichkeit und Liebe, wenn sie irgend noch zu steigern ist. Mir aber werden sie heilige

Dokumente bleiben von theuern Kunstgenossen. Ihr, theure Freunde und Schüler des Seligen, im Geiste drücke ich Euch die Hand für Eure ausgesprochene liebende Anerkennung dessen, was ich unternahm; und Alle, die vorher fremd mir waren, und auch die, welche in der Kunst und Welt höher stehen als ich, wie edel und freundlich werdet Ihr erkannt mein Anbringen nicht verschmäht zu haben, weil guter Wille etwas Gutes wollte!

Uniger Dank daher Allen, Allen! — Der Edelsteine viele birgt das Album, und ich könnte mir die Seligkeit unsers Vaters Rinck denken, vermöchte er es, sie zu schauen! — Wie mild Er aber über einzelne Gaben — da unübertreffliche Kunstwerke es ja nicht alle sein können, und vielleicht auch das Gemüth, wie bei Rinck selbst, seine Forderung hat — richten würde, so wolle das betreffende Publikum auch urtheilen; hat's doch dem Herausgeber sehr wehe gethan, so manche Gabe zurückgeben zu müssen, die gewiss eben so voll Liebe dargebracht worden war. Ich habe mich im Geiste ganz in Rinck's Urtheilsweise versetzt, was er in seiner Strenge, aber auch in seiner Milde aufgenommen haben würde, das auch fand Aufnahme.

Während das von Rinck's Hausfreunde, dem Secretair der medicinischen Facultät, Herrn Laurens, Kapellmeister etc. in Montpellier, aus uniger Anhänglichkeit gemalte, höchst getroffene Portrait das Ganze schmückt, wird die Biographie Rinck's uns sein Leben in Liebe und Kunst, wie ich hoffe, klar vergegenwärtigen. Auch konnte es der Herausgeber nicht unterlassen, von jedem Genre derjenigen Orgel-Compositionen des Seligen einige Nummern als Anhang beizufügen, die sich noch vorfinden und ihm von seinem Sohne, dem Prediger Georg Rinck in Darmstadt übermacht wurden, oder die sonst bisher zerstreut gewesen und ihm anderweit eingesandt worden waren. Sind das nun auch nicht seine vorzüglichsten Werke, so erkennt man doch an ihnen unseren Rinck, ihn, den Meister.

Die alphabetische Ordnung des Orgelwerkes hat den Sieg davon getragen, und wie wir glauben und in diesem Glauben bestärkt worden sind, mit Recht und aus mehrfachem Grunde.

Der Schluss des Albums bringt übrigens noch ein systematisches Verzeichniß nach dem einzelnen Genre mit Bemerkung der Tonarten etc. etc., was den praktischen Gebrauch und die Uebersicht beim Studium und für den öffentlichen Gottesdienst sehr erleichtert.

Und so möge denn das Werk seine Dauer in sich tragen, als Ausweis des jetzigen Standpunktes der Composition für Orgel; es möge darum ein **bleibendes** Ehrenkenmal sein dem Meister, der eine höhere, wahrhaft religiöse Ausbildung für dieses herrlichste der Instrumente durch Lehre, Schrift und Beispiel zum grösseren Gemeingut machte; möge es noch Viele nach uns erfreuen und erheben, dann noch, wenn wir Alle, die wir hier mitwirkten, zu Staub und Asche und mehr oder weniger vergessen sind. —

Gott zum Gruss!

Zschopau (in Sachsen).

Der Herausgeber.

P. S. Die Veröffentlichung dieses Werkes hat sich durch besondere Umstände ungemein verzögert.

Im Jahre 1848 bereits in Angriff genommen, wurde das Manuscript im Jahre 1864 einer genauen Durchsicht und Prüfung unterzogen. In diesem Zeitraum sind nicht Wenige in den einzigen Osten eingegangen und können nicht mit eigenen Augen schauen, wozu sie beigetragen. Dagegen hat die Zeit neue Meister gebracht, die gerne ihre Bausteine zugetragen haben. Und um für jede der Compositionen als Original und alleiniges Eigenthum sicher zu sein, wurden Kosten und Mühen nicht gespart, vor dem Druck auch noch alle lebenden resp. Einsender darüber in Kenntniss zu setzen.



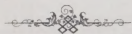
115

ORIGINAL-COMPOSITIONEN

für die

O R G E L

in allen Formen und Gattungen und aus allen Theilen des musikalischen Europa.

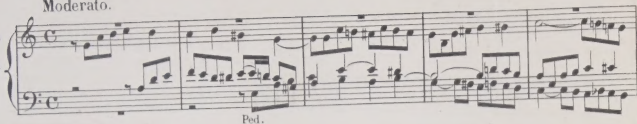


N^o. 1.

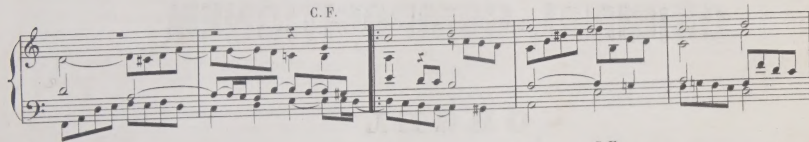
Moderato.

VORSPIEL zum CHORAL:

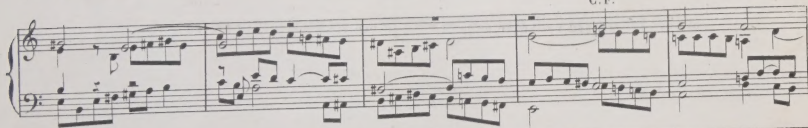
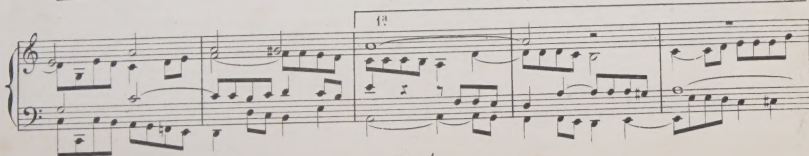
Wer nur den lieben Gott's
mit ausgeführter Mel.

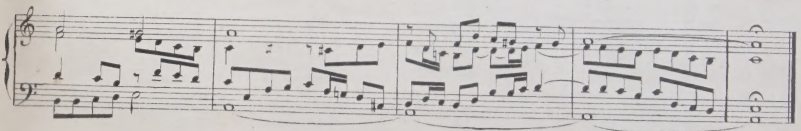
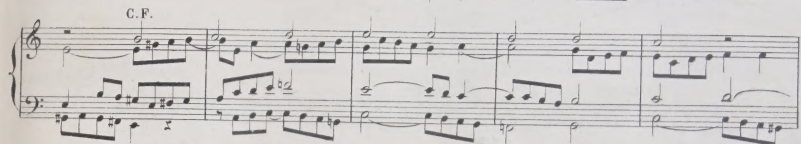
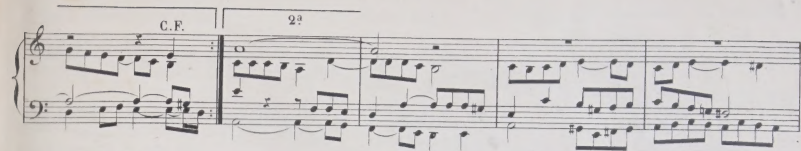


C. F.



C. F.

1^a



Mit einigen 8. und einer sanften

J. BAPT. ANDRÉ.

4 füssigen Stimme.

Comp. in Frankfurt $\frac{1}{2}$ M. geb. 1824.N^o. 2.

Non troppo lento.

Man. I.

Man. II.

TRIO.

Ped.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the first manual (Man. I.) in treble clef, the middle staff is for the second manual (Man. II.) in bass clef, and the bottom staff is for the pedals (Ped.) in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first manual part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second manual part is mostly rests, with some notes appearing later in the system. The pedal part is also mostly rests.

The second system continues the musical piece. The first manual part features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The second manual part has a steady accompaniment of eighth notes. The pedal part continues with a simple bass line of eighth notes.

The third system concludes the piece. The first manual part has a final melodic phrase. The second manual part provides a harmonic accompaniment. The pedal part ends with a few final notes. The system concludes with a double bar line.

Adagio.

N^o. 3.

Moderato.

FUGE.

Man. I.

Man. II.

Ped.

The musical score is for a Fugue in B-flat major, common time, by Hermann Arbes. It is marked 'Moderato' and 'Mit vollem Werke.' The score is arranged for three parts: Man. I (Mandolin I), Man. II (Mandolin II), and Ped. (Pedal). The score is divided into four systems. The first system shows the initial entry of the themes. The subsequent systems show the development and interaction of the themes. The score ends with a final cadence.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features intricate piano textures with many sixteenth and thirty-second notes, and occasional trills and slurs. The notation is in ink on aged paper.

This page of musical notation consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the treble staff with trills and grace notes, and a bass line with sustained notes and trills.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with trills and grace notes in both staves.
- System 3:** Includes a section marked *rit.* (ritardando) in both staves, followed by a section marked *a tempo.* (allegretto). The bass staff has a large, sustained note.
- System 4:** Concludes the page with a final section marked *rit.* in both staves, leading to a double bar line.

The page is numbered 8 in the top left corner. The bottom center of the page contains the text "1945.1."

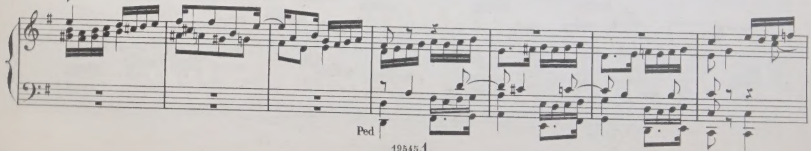
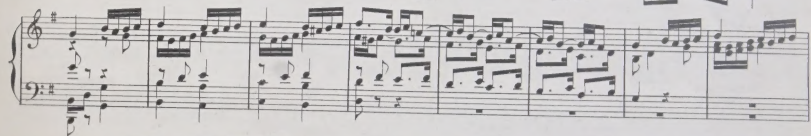
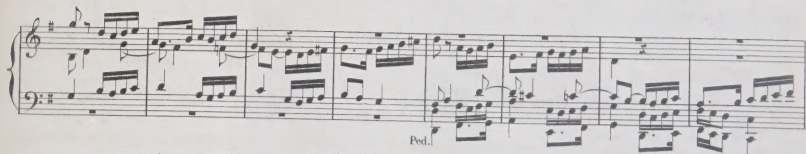
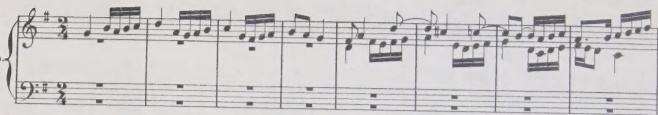
IGN. ASSMAYER.

k.k. Hofkapellmeister in Wien.

Geb. zu Salzburg am 11. Febr. 1790. Schüler v. M. Haydn.

N^o 4.

VOR- od. NACHSPIEL.



This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and pedaling instructions. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation is written in a clear, legible style, with various musical symbols and markings.

Ped.

Ped.

L. ATLINGER.

Lehrer am Conservatorium in Stuttgart.

No. 5.

CHORALFUGE über:

"O dass ich tausend Zungen hätte"

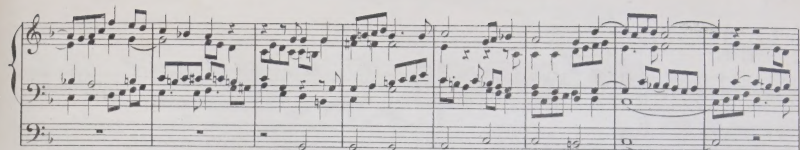
Man. I.

Man. II.

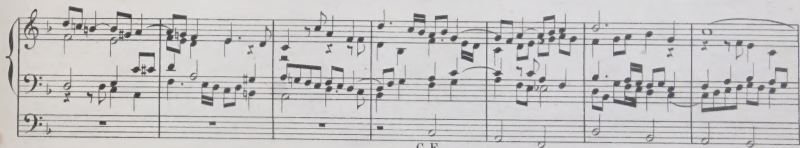
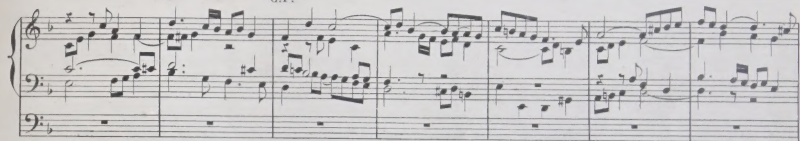
Ped.

C.F.

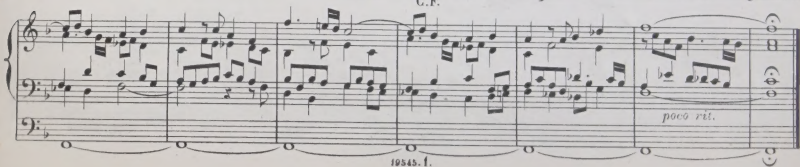
This page contains four systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills and mordents). The first system has six measures. The second system has six measures, with the marking "C.F." appearing in the fifth measure of the bass staff. The third system has six measures, with a trill in the fifth measure of the treble staff and a first ending bracket labeled "1^a" spanning the last two measures. The fourth system has six measures, with a second ending bracket labeled "2^a" spanning the first two measures. The page number "12" is in the top left corner.



C.F.



C.F.



poco rit.

Mit kräftigen Stimmen.

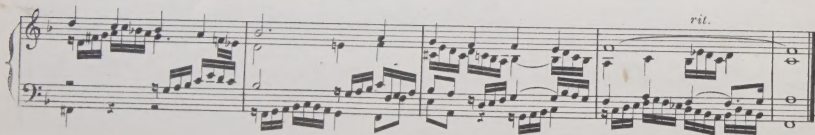
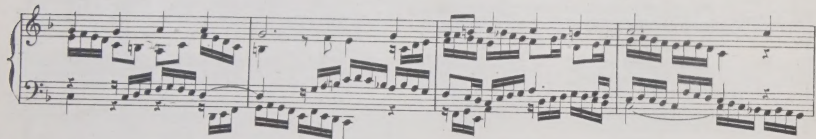
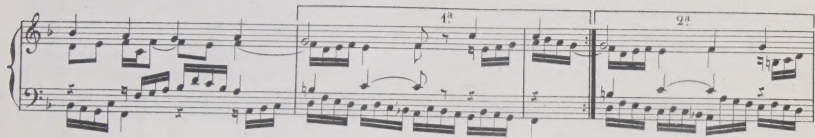
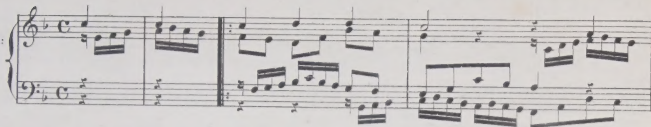
SELMAR BAGGE.

in Leipzig, geb. 1823.

N^o 6.

CHORAL-VORSPIEL zu:

"Nun danket Alle Gott's"



ORIGINAL-VOCAL-TERZETT.

comp.von

Vom Autograph copirt und hier zum
erstenmal mitgetheilt von ALOÏS FUCHS.N^o 7.

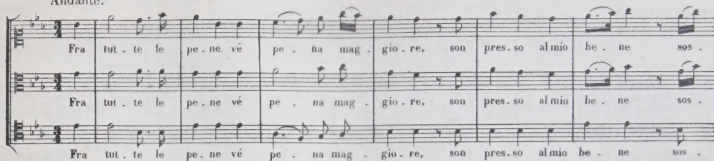
L. van BEETHOVEN.

Andante.

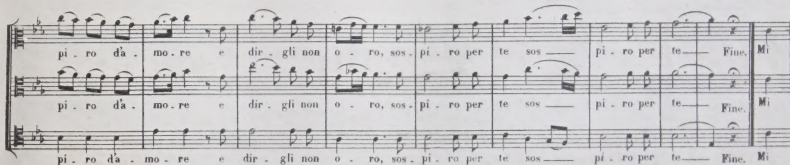
SOPRANO.

ALTO.

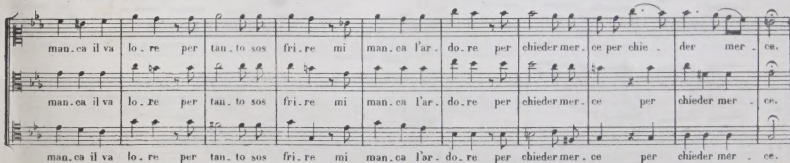
TENORE.



Fra tut - te le pe - ne vé pe - na mag - gio - re, son pres - so al mio be - ne sos -



pi - ro dà - mo - re e dir - gli non o - ro, sos - pi - ro per te sos — pi - ro per te — Fine. Mi



man - ca il va lo - re per tan - to sos fri - re mi man - ca l'ar - do - re per chieder mer - ce per chie - der mer - ce.

Domorganist an St. Stefan in Wien, Geb. 6. April 1797.

N^o. 8.

Andante con moto.

PRÄLUDIUM.

The musical score is a Preludium in C major, Op. 8, by Andreas Bibl. It is written for piano in 2/4 time, marked 'Andante con moto'. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and sustained block chords. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Moderato.

NACHSPIEL.

Moderato.

Man.

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system features a piano introduction in G major, 4/4 time, with a tempo of 'Allegretto'. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The piano introduction consists of a series of chords and single notes, leading into the vocal melody. The vocal melody is a simple, melodic line. The second system continues the piano introduction and the vocal melody. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The piano introduction consists of a series of chords and single notes, leading into the vocal melody. The vocal melody is a simple, melodic line. The score is written in G major, 4/4 time, and is for a piano and voice.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The music is in 4/4 time. The score includes a 'Cellopp.' (Cello) part and a 'Man.' (Male) part. The melody is a simple, folk-like tune. The lyrics are written below the male part.

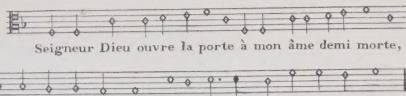
The first system of the musical score for 'The Swan Song' is in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a melodic line of eighth notes (G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4) and is followed by a series of chords. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a 'Ped.' (pedal) marking under the first measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

ANCIEN CANTIQUE FRANÇAIS

de 1552.

arrangé pour l'Orgue avec Pédale obligée par M. BOËLY, organiste de St Germain-l'Auxerrois à Paris.

Texte et notation
ancienne du Cantique.



Donne lui à cette fin ta grâce affin que plus forte au ciel se hausse ma voix.

N° 10.

Largo.

Manual.

Pedal.

Mit vollem Werke.

HERRM. BÖNECKE.

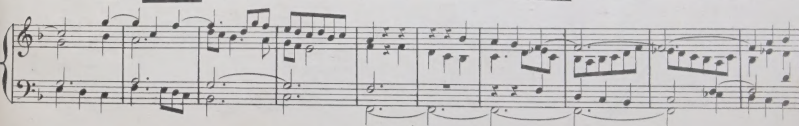
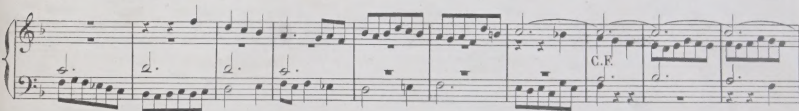
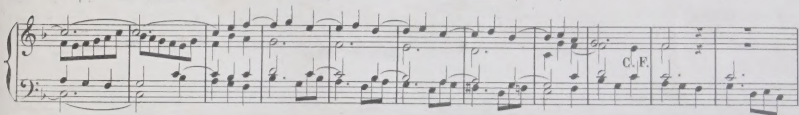
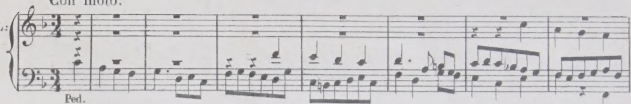
Organ. u. Musiklehrer in Quedlinburg, geb. 1821.

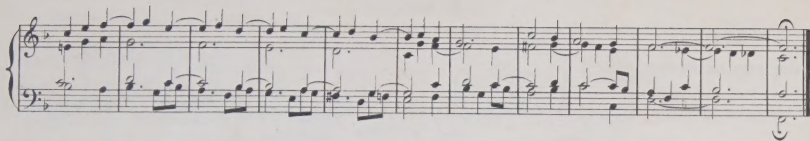
N^o. 11.

Con moto.

VORSPIEL zum CHORAL:

Nun danket Alle Gott's



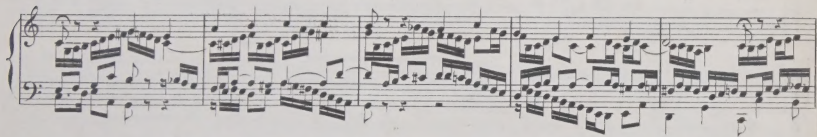
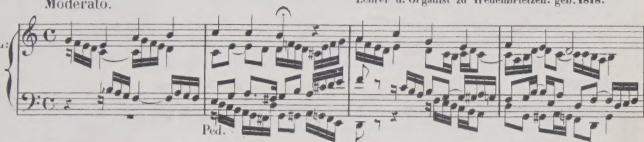
N^o 12.

Moderato.

HEINRICH BÖRNER
Lehrer u. Organist zu Treuenbrietzen. geb. 1818.

VORSPIEL zum CHORAL:

"Jesus meine Zuversicht"



PRÄLUDIUM und CHORAL
„O Haupt voll Blut und Wunden“

2f

BERNHARD BRÄHMIG,
Seminar-Musiklehrer in Detmold.

Nº 15.

Andante con molto espressione

Orgel.

Violoncello.

Hpt. Man. *piu f*

Neben Man. *p*

N. M. *mf* H. M. *mf* N. M. *mf* Ped *mf*

un poco marc.

N. M. H. M. N. M. *p*

f *pp* *poco a poco di min.* *pp*

*) Die Registrirung der Orgelpartie ist aus naheliegenden Gründen nur im Allgemeinen angedeutet. Selbstverständlich wird sie, um das Cello nicht zu überdecken, stets discret gehandhabt werden müssen und ausserdem so einzurichten sein, dass die beiden Manuale sich durch verschiedene Klangfarbe von einander gut abheben.

piu f *mf* *accel.* *f* *pp* *N.M.*

H.M. *a tempo* *N.M.*

pf *Ped* *mf* *pp*

tr *tr* *mf* *f* *mf* *f* *H.M.* *N.M.* *f* *dot* *pp* *H.M.*

H.M. *mf* *Ped* *mf* *pp* *f*

H.M. *mf* *N.M.* H.M. *N.M.* *pp* *pp*

ritard. *Adagio* *pp* *N.M.* *Ped* *pp*

23

[illegible]

B. (Der Cantus firmus ist entweder durch eine weiche Tenor-, oder Baritonstimme, — oder aber auf dem Haupt Manual durch ein hervortretendes Register, das jedoch nicht sehr scharf intonirt sein darf, auszuführen.)

N.B.

System 1:

Vocal: O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und

Piano: leicht und zart vom Cello vorgetragen

System 2:

Vocal: voll ler Hohn! O Haupt zum Spott ge-

System 3:

Vocal: bun - den mit ei - ner Dor - nen - kron'!

mf

O Haupt, sonst schön ge-
 zie-
f ret mit

cresc.

meno f

höch- ster Ehr- und Zier,
 jetzt a- ber höchst schim-

pp *ritar.!*

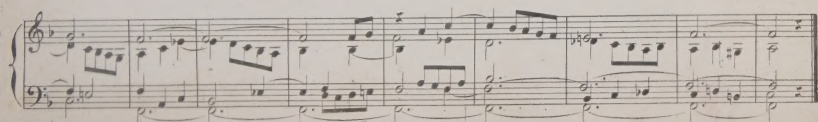
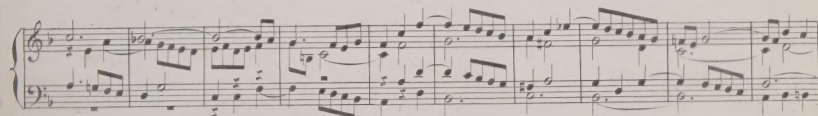
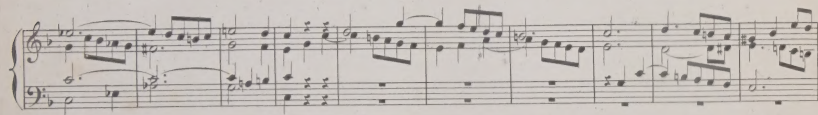
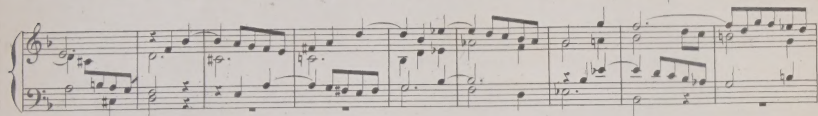
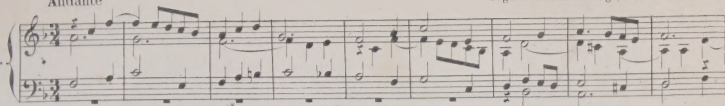
pfli- ret,
 ge- grüs- set seist du mir!

dim. *pp*

N^o 44.

Andante

VORSPIEL.



Nº 15:

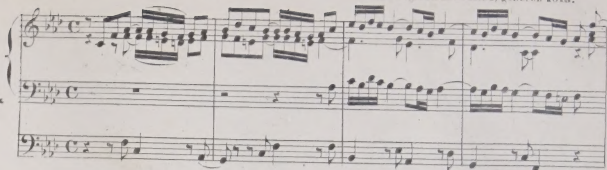
MORITZ BRONIG,

27

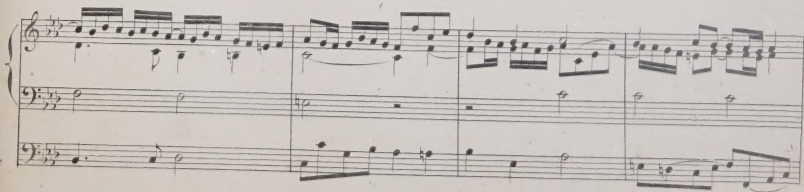
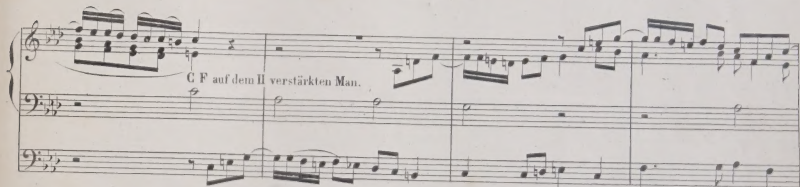
Der Organist in Breslau; geboren 1818.

VORSPIEL zu dem LIEDE:

„O Traurigkeit, o Herzeleid“



G F auf dem II verstärkten Man.



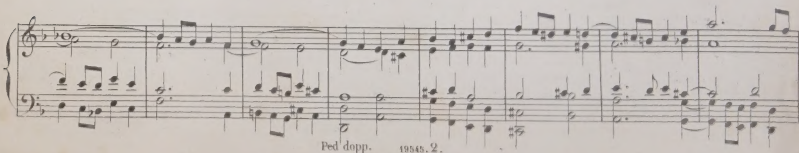
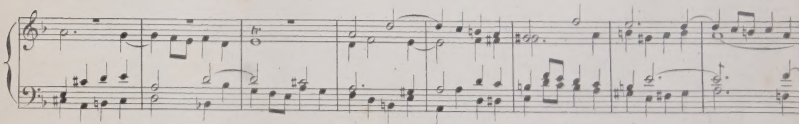
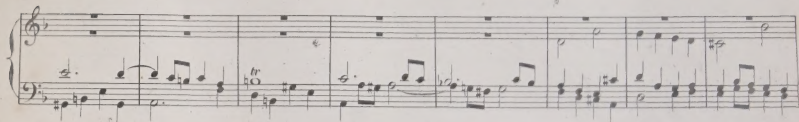
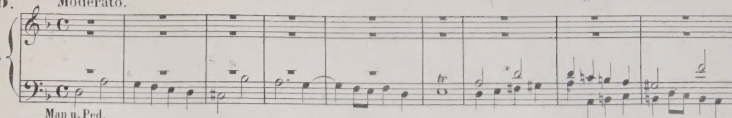
Handwritten musical score for a three-part setting, likely a Mass, in B-flat major and 3/4 time. The score is written on four systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex texture with multiple voices. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Mit vollem Werk.

CH. CZERNY

Musiklehrer und Componist in Wien,
geb. 1791. † 1857.N^o 16. Moderato.

FUGE.



Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a final chord. The word "Ped" (Pedal) is written below the bass staff in the second and fourth systems, indicating where to use the sustain pedal.

Nº 17.

CHORAL und VORSPIEL.

„Aus tiefer Noth“

Adagio.

S. W. DEHN.

Custos der königl. Bibliothek in Berlin.

geh. 1799. T. 1858.

Man.

Ped.

Ped.

Mit kräftigen Stimmen.

D. H. ENGEL,

Musik-Director und Dom-Organist in Merseburg,
geb. 1816.

No. 18.

Moderato.

PRÄLUDIUM.

Man Ped

Ped | dopp.

Man. Ped

Man.

Ped

Handwritten musical score for five systems of piano music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a historical style, likely from the 19th century.

The systems are labeled with performance instructions:

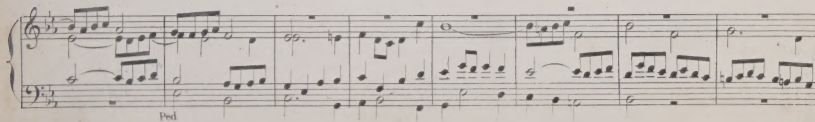
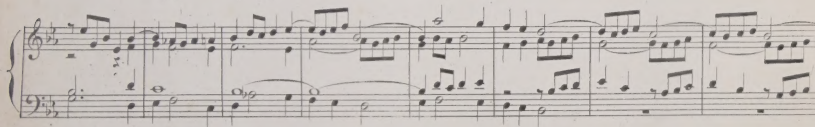
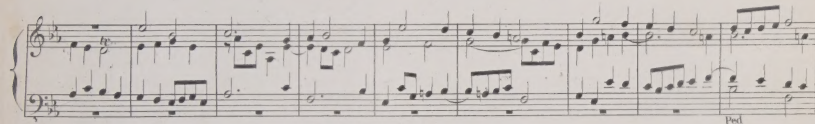
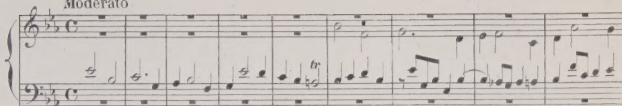
- System 1: *Man.* (first measure), *Ped.* (fourth measure).
- System 2: *Man.* (third measure), *Ped.* (fifth measure), *Man.* (seventh measure), *Ped.* (ninth measure).
- System 3: *Man.* (first measure), *Ped.* (fourth measure), *Man.* (seventh measure).
- System 4: *Ped.* (fourth measure).
- System 5: No specific label, but includes a final fermata.

The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *Man.* (Meno) and *Ped.* (Pedal). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

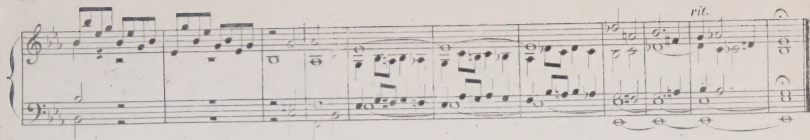
N^o. 19.

FUGIRTES NACHSPIEL.

Moderato



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings like "Ped" (pedal). The score ends with trills marked "tr".



ADAM WILH. ERK,

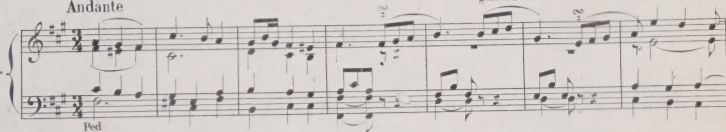
Mit einigen 8 u. 4 füss. Stimmen.

(langjähr. Freund von Rink) Organist in Dreieichenhain
geb. d. 10 März 1779 † d. 31 Juni 1820.

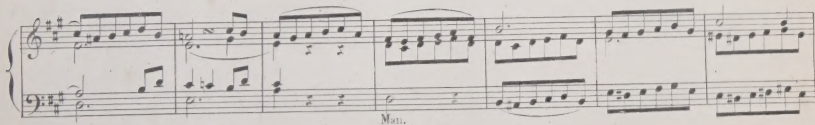
No 20.

Andante

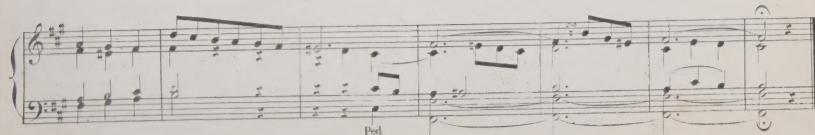
VORSPIEL.



Ped



Man.



Ped

Mit sanften Stimmen.

Organist an der reformirten Kirche in Ellerbeld
geb. 1823.N^o 21.

Andante.

VORSPIEL zum CHORAL:

„Nun ruhen alle Wälder“ s

Handwritten musical score for the prelude to the chorale "Nun ruhen alle Wälder". The score is written for three parts: Treble, Bass, and C.F. (Continuo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante." The score consists of four systems of staves. The first system includes the title "VORSPIEL zum CHORAL:" and the text "„Nun ruhen alle Wälder“ s". The C.F. part is labeled "C.F. in Ten." and begins with a treble clef. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Nº 22.**TRIO.****DR IMMANUEL FAISST.**

Professor am Conservatorium in Stuttgart.

Adagio ma non troppo

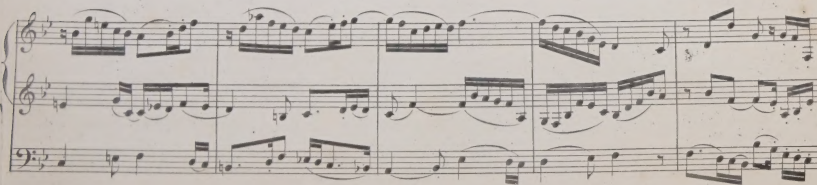
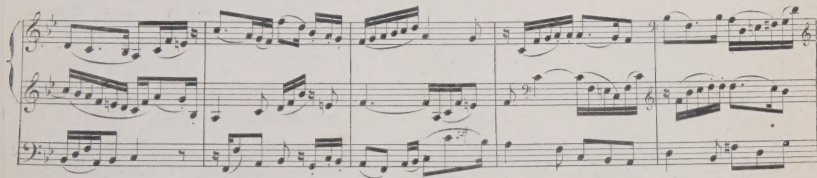
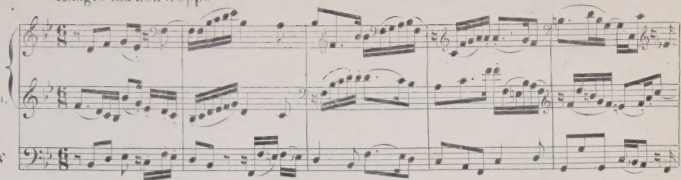
Manual I.

8' Gambenstimme.

Manual II.

8 u. 4' Flötenstimmen.

Pedal.

Violon 16' nebst einer 8'
Stimme.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of three staves each. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this texture. The third system features a more active bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

poco ritard.

ritard.

Für volle Orgel.

Professor am königlichen Seminar zu Esslingen
und Organist an der Hauptkirche daselbst,
geb. 1831.

N^o 25.

Allegro moderato e maestoso.

PRÄLUDIUM.

The musical score is written for three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in a lower Bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. The music is characterized by dense, flowing textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, especially in the upper staves. The lower Bass staff has a 3/4 time signature in the final measure.

Handwritten musical score for piano, page 42. The score is written on four systems of staves, each system consisting of a grand staff (treble and bass clef) and a single bass clef staff below it. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes in the upper staves, while the lower staff has a simpler bass line. The second system features a prominent triplet in the upper right. The third system continues with intricate sixteenth-note passages. The fourth system concludes with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

This page contains four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also triplets and slurs throughout the piece.

Handwritten musical score for three systems of piano and violin. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of a piano part with a treble and bass staff and a violin part with a single staff. The second system continues the piano part with a treble and bass staff and the violin part with a single staff. The third system continues the piano part with a treble and bass staff and the violin part with a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking *p poco riten.* is present in the third system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

p poco riten.

24

INTRODUCTION und FUGE.

FR. FINCKE
in Stutt. etc.

43

Grave

Manual.

Pedal.

The first system of the musical score is for the 'Introduction'. It consists of two staves: a top staff for the 'Manual' and a bottom staff for the 'Pedal'. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The Manual part begins with a series of eighth and sixteenth notes, while the Pedal part provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

FUGA a 5 voci

The second system of the musical score is for the 'FUGA a 5 voci' (Fugue for five voices). It consists of five staves, each representing a different voice part. The key signature remains B-flat major, and the time signature is common time. The fugue begins with a complex interweaving of the five voices, each entering with a different rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some trills marked in the later sections.

Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves (treble, piano, and bass). The music is in 3/4 time and B-flat major. The first system contains 8 measures, the second 8 measures, and the third 8 measures. The piano part is written in the middle staff of each system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

No 25.

Moderato

FUGE.

Man.
Ped.

This page contains a handwritten musical score for three systems. Each system consists of three staves. The first two systems are written in a treble and bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third system is written in a treble and bass clef with a key signature of one flat (F-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system has 12 measures, the second system has 12 measures, and the third system has 12 measures. The notation is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Mit vollem Werk

C.A. FRIEDR.

Organist in der evang. Kirche in Warschau

Jah. 1803

Allegretto

Nº 26.

NACHSPIEL.

The musical score is written for a single instrument, likely an organ, and is divided into four systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece begins with a series of chords in the treble staff, followed by a more active melody. The bass staff provides a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

„AM GRABE MEINES VATERS“

ARIOSO v. RINCK,
für die Orgel variirt.

R. FUCHS.

Musikdirector und Gesanglehrer zu Alzey
(Schüler von Rinck), geb. 1811.

No 27.

Andante

Mit sanften
Stimmen.

Se - lig Al - le, die im Herrn ent - schlie - fen,

Se - lig Va - ter, se - lig bist auch du! Eu - gelbrachten dir den Kranz und rie - fen,

p und du gingst in Got - tes Ruh und du gingst in Got - tes Ruh.

This page contains four systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings are present throughout the piece:

- System 1: No dynamic markings.
- System 2: *p* (piano) in the first measure, *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure.
- System 3: *mf* in the third measure, *p* in the sixth measure.
- System 4: *cresc.* (crescendo) in the third measure, *f* (forte) in the fourth measure, *p* in the seventh measure.

This page contains four systems of musical notation for a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various musical elements:

- System 1:** Treble staff has eighth and sixteenth notes. Bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.
- System 2:** Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines. Dynamic markings *sf*, *p*, and *f* are present.
- System 3:** Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines.
- System 4:** Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines. Dynamic markings *mf*, *p*, and *mf* are present.

Volles Werk.

E. F. GÄBLER,
Musikdirector zu Züllichau
geb. 1807.

No. 28.

Moderato

FUGE

Handwritten musical score for a three-part setting, likely a Mass. The score is written on four systems of staves, each with a vocal staff and two piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score on page 55, featuring four systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a complex texture with many beamed notes. The second system features a more sustained bass line with long horizontal lines. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes the page with a final cadence, marked with a double bar line and the word "rit." (ritardando) in the bass staff.

Mit vollem Werk.

" CARL GEISSLER.

vormals Cantor und Musikdirector in Zschopau (Sachsen)
geb. d. 28 April 1802, jetzt als letzterer in Bad Elster.

No 29.

Moderato

FUGE.

Noch wenige Monate vor Vater Niicks Tode hat diese Arbeit mit mehreren andern seinem freundlichen Urtheile unterlegen.

A handwritten musical score on four systems of grand staves (treble and bass clef). The music is written in a single key signature with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The first system shows a complex, fast-moving melody in the treble clef with a more rhythmic accompaniment in the bass clef. The second and third systems continue this pattern with intricate melodic lines and dense harmonic textures. The fourth system features a more sustained melody in the treble clef, with the bass clef providing a steady, rhythmic foundation. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's or arranger's manuscript.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on melodic and harmonic development. The first system begins with a treble staff rest and a bass staff melodic line. The second system features a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The fifth system concludes the page with a final melodic and harmonic statement.

A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a single key signature (one flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for piano, page 60. The score is written on four staves, organized into two systems of two staves each. The first system (top two staves) features a treble and bass staff with complex, rapid sixteenth-note passages in both hands. The second system (middle two staves) continues the melodic lines in the treble staff, while the bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third system (bottom two staves) shows a change in texture, with the treble staff playing a more melodic line and the bass staff providing a steady accompaniment. Pedal markings are present: "Ped. dopp." is written under the first staff of the third system, and several "Ped." markings are under the second and third staves of the third system. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (p, f). The paper is aged and shows some staining.

N^o 50.

Adagio.

Mit sanften Stimmen.

CARL GREITH.

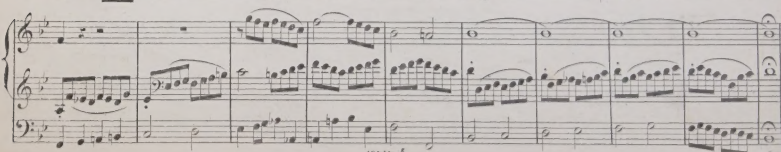
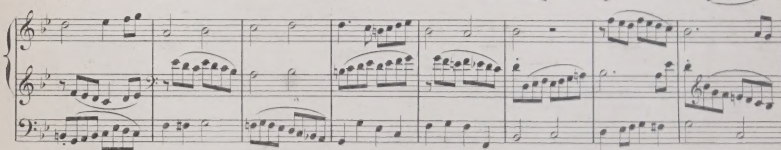
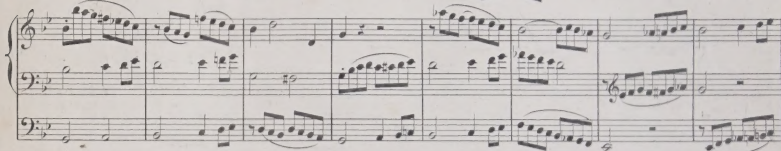
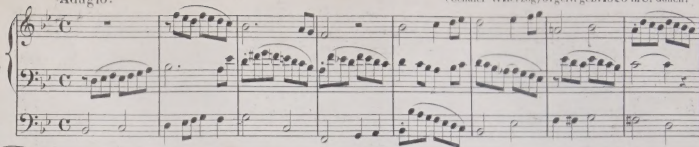
61

(Schüler v. Herzog) Orgelv. geb. 1828 in St. Gallen.

TRIO

für 2 Manuale

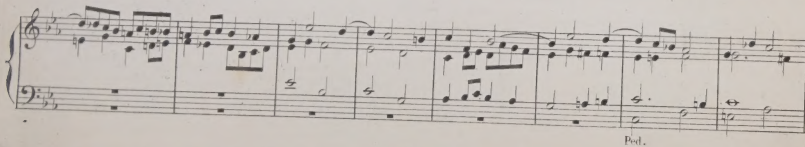
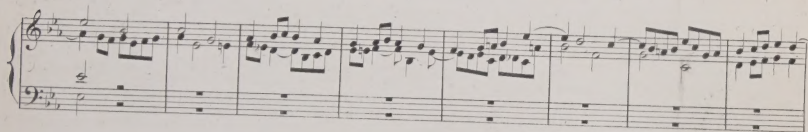
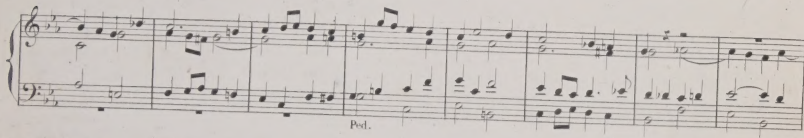
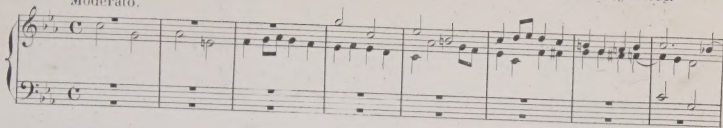
und Pedal.



N^o 51.

Moderato.

FUGE.



This musical score consists of four staves, each with a treble and bass clef. The key signature is G-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Pedal markings are present: "Ped." under the first staff, "Ped. dopp." under the third staff, and "rit." under the fourth staff. The score is written in a style typical of 19th-century piano music.

Ped.

Ped. dopp.

rit.

N^o. 52.

Man. I. Gemshorn.

CANON in der Octave
zu dem **CHORAL**:
"Der lieben Sonne
Licht und Pracht"
für 2 Manuale
und Pedal.

Man. II. Salicional, Rohrflöte.

Ped. 16 u. 8 Fuss.

The musical score is written for three parts: Man. I. Gemshorn (top staff), Man. II. Salicional, Rohrflöte (middle staff), and Pedal (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing four measures. The first system includes a repeat sign (double bar line with dots) after the first measure. The second system includes a repeat sign after the first measure. The third system includes a repeat sign after the first measure. The fourth system includes a repeat sign after the first measure. The score is written in a style typical of 19th-century organ music, with clear notation for the various instruments and a focus on rhythmic patterns.

This page contains four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this pattern with some rests. The third system shows a more melodic line in the treble and a supporting bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Mit zarten Stimmen der
versch. Manuale.

J. G. HEINRICH.

Org. an der Haupt- u. Pfarrkirche in Sorau, geb. 1806.

N^o 55.

Adagio.²

Hptw.

C. F. Oberw.

Hptw.

Unterw.

C. F. Oberw.

Ped.

Utrw.

Utrw.

Obrw.

Man.

Obrw.

Utrw.

Utrw.

Ped.

This page contains five systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Features a woodwind part labeled "Hr. tw." (Horn in two) in the upper right. The music consists of eighth and sixteenth notes.
- System 2:** Features a woodwind part labeled "Man." (Mandolin) in the upper right. The music continues with similar rhythmic patterns.
- System 3:** Features a woodwind part labeled "Untw." (Unoboe) and a string part labeled "C. F. Hr. tw." (Cello and Double Bass Horn in two). A marking "rit. ed dim." (ritardando and diminuendo) is present in the lower staff.
- System 4:** Features a woodwind part labeled "Hr. tw." (Horn in two) and a string part labeled "C. F. Oboe." (Cello and Double Bass Oboe). A marking "Ped." (Pedal) is present in the lower staff.
- System 5:** Features a woodwind part labeled "Hr. tw." (Horn in two) and a string part labeled "Ped." (Pedal). The system concludes with a marking "rit." (ritardando).

Mit eingez. streichenden 8'

A. BELFER^h

Zinnstimmen u. FL. 8'

Organ, in Gera.

No. 54.

Larghetto.

Für sanfte Stimmen

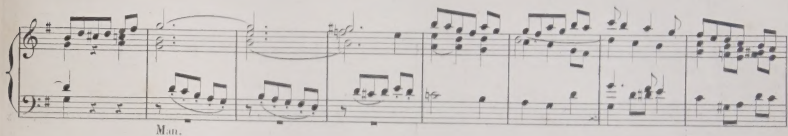
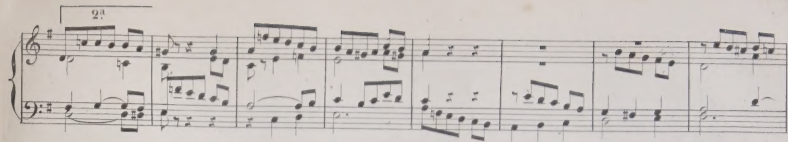
G. A. HENKEL

Seminarlehrer in Fulda, geb. 1805.

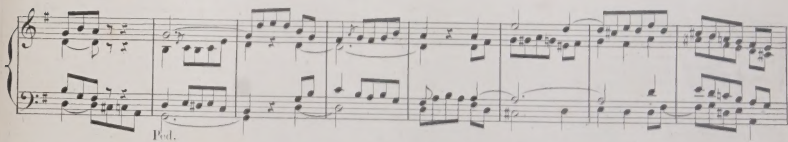
No. 55.

Larghetto cantabile.

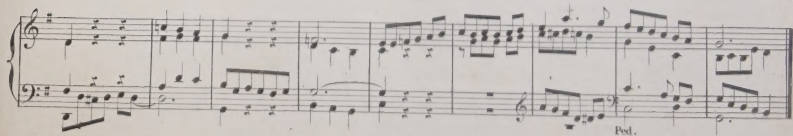
VORSPIEL.



Man.



Ped.



Ped.

N^o. 56.

Man. I Salictonal.

TRIO

für 2 Manuale

und Pedal.

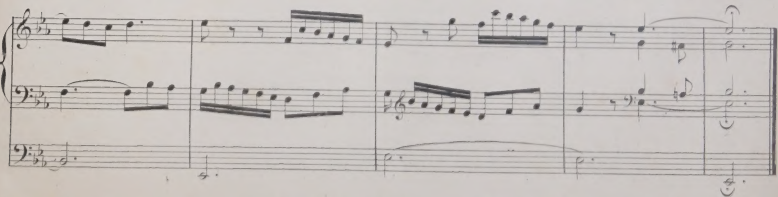
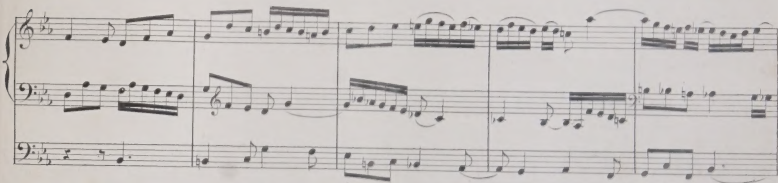
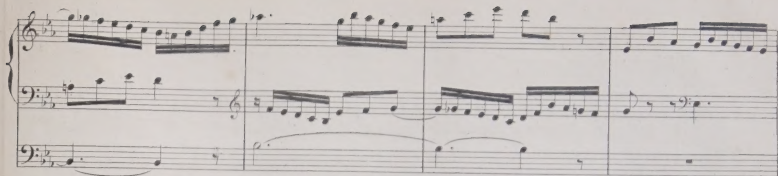
Man. II Still-Gedaect.

Ped. Violonb.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the first manual (Man. I) in Salictonal, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is for the second manual (Man. II) in Still-Gedaect, using a bass clef, the same key signature, and time signature. It starts with a whole rest and then plays a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is for the pedal (Ped. Violonb.), also in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole rest and then playing a series of half notes.

The second system continues the piece with three staves. The top staff (Man. I) features a treble clef, two flats, and 6/8 time, with a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff (Man. II) uses a bass clef, two flats, and 6/8 time, playing a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff (Ped. Violonb.) is in bass clef, two flats, and 6/8 time, providing a harmonic foundation with half notes and some eighth-note patterns.

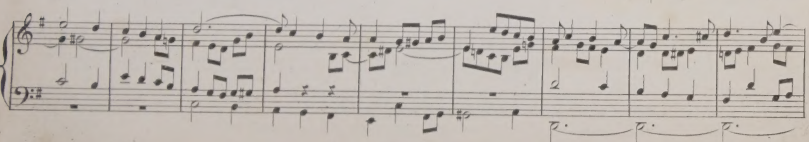
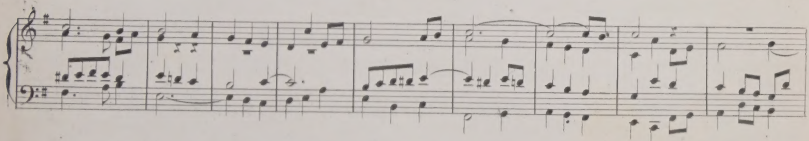
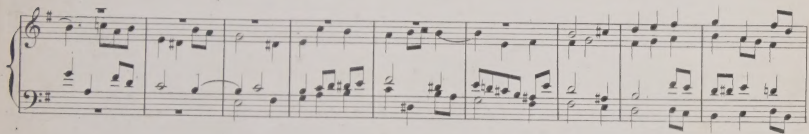
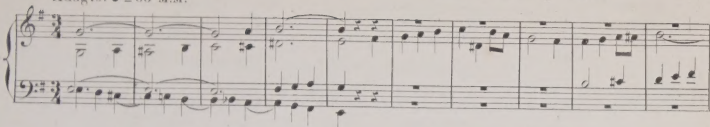
The third system of the score also consists of three staves. The top staff (Man. I) continues its melodic line in the treble clef with two flats and 6/8 time. The middle staff (Man. II) maintains its eighth-note accompaniment in the bass clef. The bottom staff (Ped. Violonb.) continues its harmonic support in the bass clef, featuring a mix of half and eighth notes.



N^o 57.

Adagio. ♩ = 63 M.M.

PRÄLUDIUM.



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical markings.

Dynamic markings and performance instructions:

- dim.* (diminuendo) in the first system of the fifth staff.
- rit.* (ritardando) in the first system of the fifth staff.
- Mour.* (Mourning) in the second system of the fifth staff.
- tempo.* (tempo) in the second system of the fifth staff.
- Ped.* (Pedal) in the second system of the fifth staff.

At the bottom of the page, there is a handwritten note: *the 4.*

Mit sanften Stimmen.

J. M. HEIRLING.

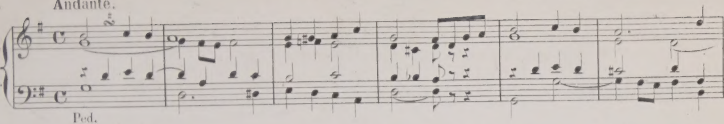
zu Nürnberg, geb. 1805.

N^o 58.

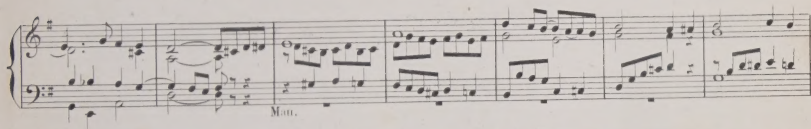
Andante.

VORSPIEL.

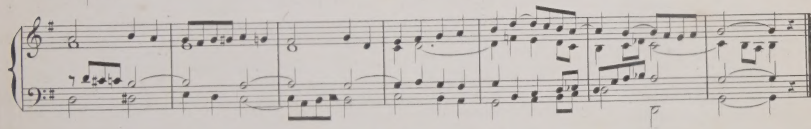
für Anfänger.



Ped.



Man.



Für II Manuale.

J. G. HERZOG.

Prof. in Erlangen, geb. 1822.

N^o 59.

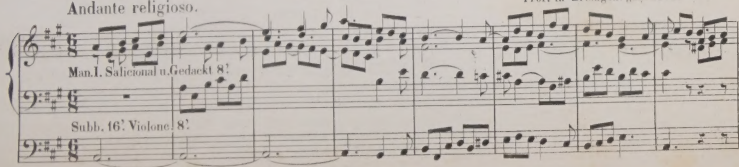
Andante religioso.

Manual.

Man. I. Salicional u. Gedackt 8'

Subb. 16' Violone 8'

Pedal.



Handwritten musical score for a chamber ensemble, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of two sharps (F# and C#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows the initial entries of the instruments. The second staff contains the instruction: *Man. II. Clarinet u. Gedackt S!*

System 2: The second system continues the musical development. The third staff contains the instruction: *Man. I.*

System 3: The third system introduces new instruments. The second staff contains the instruction: *Man. I. Gambe S! hinzu.* The third staff contains the instruction: *Violonh. 16! hinzu.*

System 4: The fourth system continues the piece. The second staff contains the instruction: *Prinz. S! hinzu.*

At the bottom center of the page, the number *19545. I.* is written.

Man. I. Salficional u. Gedackt 8'

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#).

Subb. 16! Violone. 8'

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same three-staff structure with complex rhythmic patterns and ornamentation throughout.

Third system of musical notation. The middle staff begins with the instruction "Man. II. Clarinet u. Gedackt 8'". The musical texture continues with intricate melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation. The middle staff includes the instruction "Man. I." and the tempo marking "rit." (ritardando). The system concludes with a double bar line.

Nº 40.

FREIES NACHSPIEL

im leichten

Rink'schen Style.

Haupt-Man. mittelstark,
Oberwerk schwach, Pedal schwach.

ADOLPH HESSE
Ober-Organ an St. Bernhardin in Breslau.
geb. 1869.† 1863.

N^o. 40.

FREIES NACHSPIEL.
im leichten
Rink'schen Style.

Maestoso.
Hauptw.

Oblw.

geb. 1809† 1863.

Hauptw.

Oblw.

mf

p

mf

p

Man.u. Ped.

Hptw.

mf

Ped.

Oblw.

p

mf Hptw.

Oblw.

p

rit.

Allegro moderato.

Mit vollem Werk und Ober-Man, schwach.

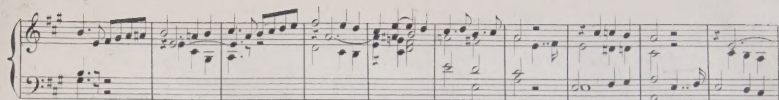
First system of music, marked *Allegro moderato*. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass clef part is marked *Hptw.* (Hauptwerk). The system concludes with the instruction *Man.* (Manual).

Second system of music. The notation continues with treble and bass staves. The system concludes with the instruction *Man.* (Manual).

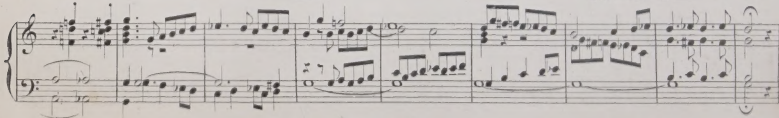
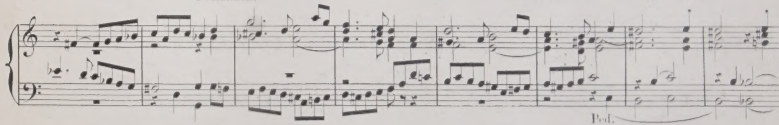
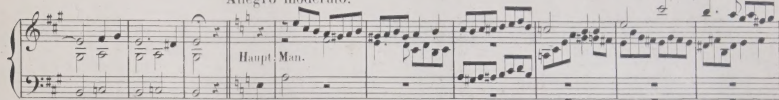
Third system of music. The notation continues with treble and bass staves. The system concludes with the instruction *Man.* (Manual).

Fourth system of music. The notation continues with treble and bass staves. The system concludes with the instruction *Man.* (Manual).

Fifth system of music, marked *Andante. Ober Man.* (Andante. Upper Manual). The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass clef part is marked *p* (piano). The system concludes with the instruction *Man.* (Manual).



Allegro moderato.



Andante. Oberwerk.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The music is in a slow, steady tempo.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The tempo changes to *a tempo*. The bass staff has a *Hptw.* (Hauptwerk) marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The bass staff has a *Man.* (Manual) marking. The treble staff has an *Ohrw.* (Ohrwerk) marking. The tempo is *rit.* (ritardando).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The tempo is *a tempo*. The bass staff has a *Hptw.* (Hauptwerk) marking. The treble staff has a *Ped.* (Pedal) marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The music concludes with a final chord in the bass staff.

Adagio

VORSPIEL

H.V.

mit Ped.

ohne Ped

Page

Q.W.

ow

t	Ped
---	-----

oline Ped.

con moto

O.W.

ohne Ped.

ohne Pest.

Prod

mit Ped

0.5

ohne Ped. 19545,5

Pesci

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with various intervals and rests. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff features a more active, rhythmic accompaniment. Pedal markings are present.

Ped.

mit Ped.

ohne Ped.

von hier an Posamb.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a continuation of the melodic line. The bass clef staff has a steady accompaniment. Pedal markings are present.

mit Ped.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has a steady accompaniment. Pedal markings are present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has a steady accompaniment. Pedal markings are present.

poco ritard.

Tempo I^o

O.W.

H.W.

mit Ped.

FERD. HILLEN,
Kapellmeister in Cöln, 1842.

Nº 42.

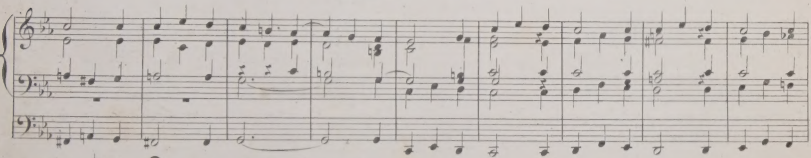
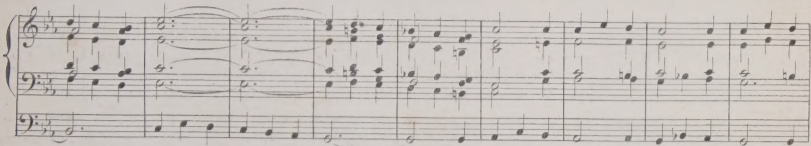
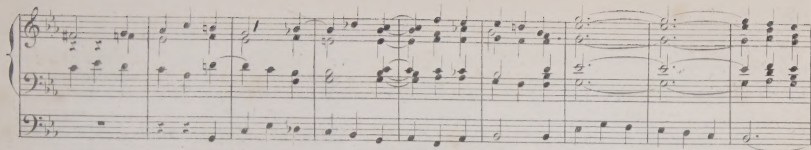
Andante sostenuto.

PRÄLUDIUM.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a 'tempo legato' marking. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of chords and single notes, with some notes tied across measures.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with a variety of chordal textures and melodic lines.

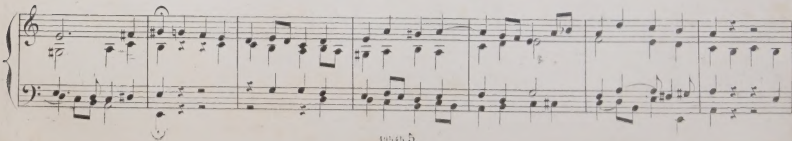
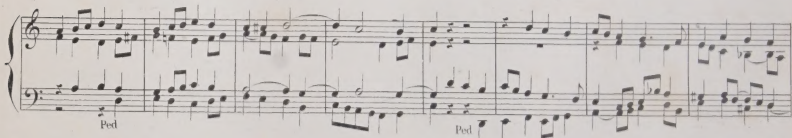
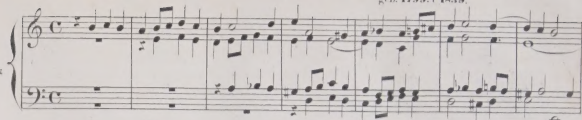
The third system of musical notation is the final system on the page, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The piece concludes with a final chord and a few lingering notes.

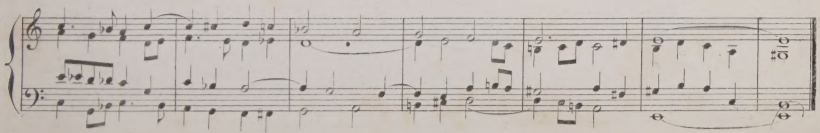
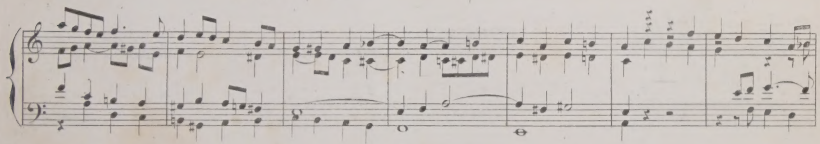
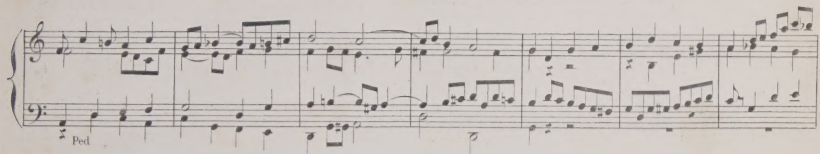
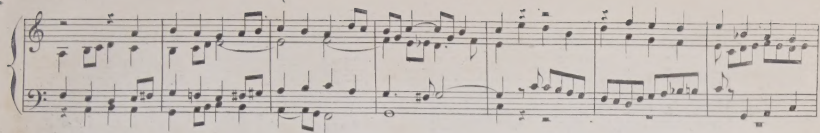


N^o 45.

VORSPIEL zum CHORAL:

„Es wolle Gott uns gnädig sein“ zc





JAESCHKE,

Compon. und Viol. Virtuos in Breslau;

blindgeboren, 1818.

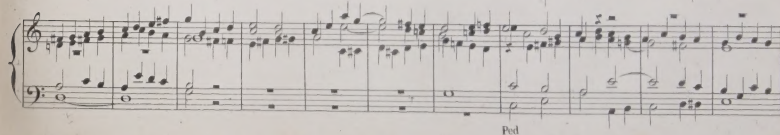
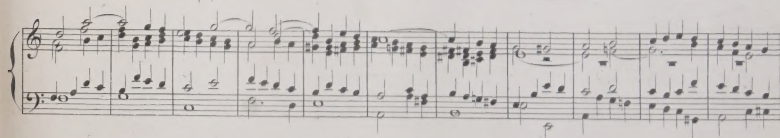
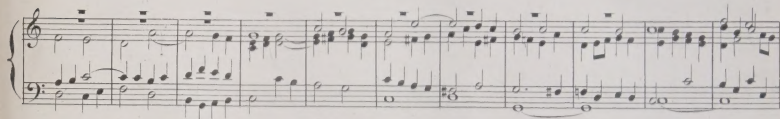
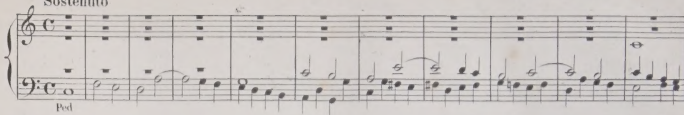
Mit voller Orgel

N^o 41.

Sostenuto

FUGE.

Fünfstimmig.



^{*)} Wohl der begabteste jetzt lebende *blinde* Künstler; sämtliche Viol. Solo von Spohr, sämtliche Quart. von Beethoven und Mozart, einige 20 von Haydn und gegen 50 im neuern Genre spielt er ausgezeichnet, und hat in aller Stille Vieles componirt.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The paper is aged and slightly discolored, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Componist und Orgel Virtuos in Prag,
geb. 1828.

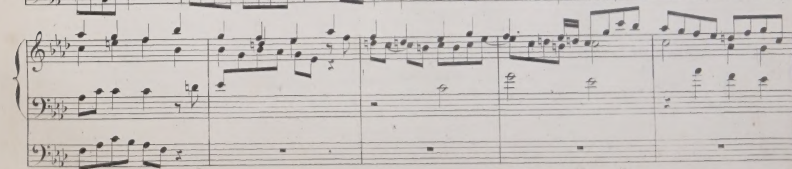
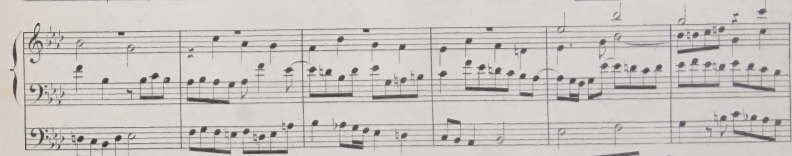
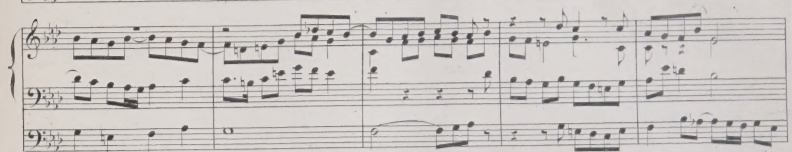
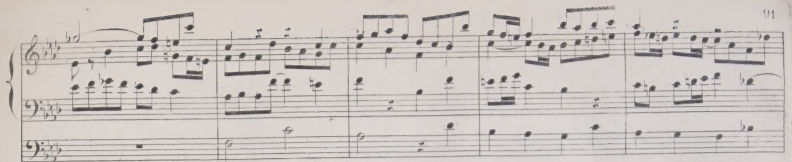
No. 45.

FUGE.

Man.

Ped.

This image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems. Each system contains three staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first system has six measures, the second has six measures, and the third has five measures. The handwriting is clear and legible.



195455

Ped. dopp.

Volles Werk mit Hinweglassung der schärferen Stimmen.
2^{tes} Man. mit 8 füssigen Labial-Stimmen.

BENEDET JUCKER, (Schüler v. Rinck.)
Organist an der Münsterkirche in Basel.
geb. 1811.

N^o 46.

PRÄLUDIUM und FUGE.

Largo

U. W.

H. W.

Moderato assai

Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Mit sanften Stimmen.

JUL. KATTERFELD, (Schüler v. Rinck.)
Dom-Organist in Schleswig.

No. 47.

Adagio

Den Manen Rincks.

Ped. Man.

Ped. Man. Ped.

Man. Ped.

Mit kräftigen Stimmen

W. KAUSS, (Schüler v. Black.)
Violoncellist und Musiklehrer in Giessen
geb. 1812.

N^o. 48.

Moderato

FUGGETTA.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin or flute, as indicated by the 'Mit kräftigen Stimmen' (With strong voices) instruction. It is in C major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is Moderato. The piece is a fugue, as indicated by the title 'FUGGETTA'. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system begins with a treble staff on a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system continues the development. The third system features a 'Ped' (pedal) marking under the bass staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Nº 49.

VORSPIEL

Choral für 2 Mannale
(oder Gesang.)

Ihr Augen weint! Der Menschenfreund,

Ped

der Ed - le, der Ge - rech - te wird ver - spot - tet

wird verschmäht stirbt den Tod der Knech - te.



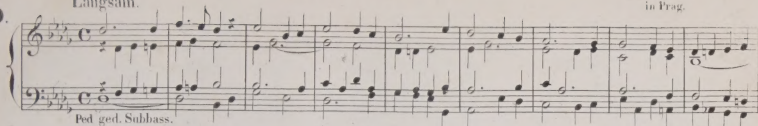
Sautklingendes Flötenregister

J. KISCH,
in Prag.

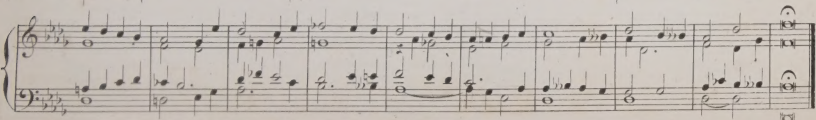
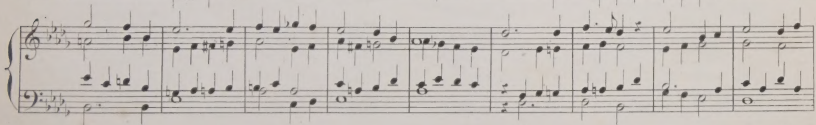
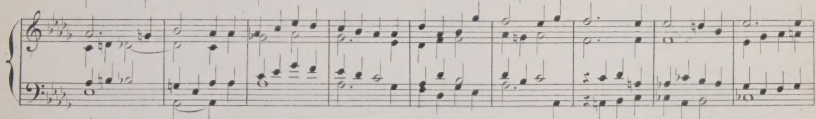
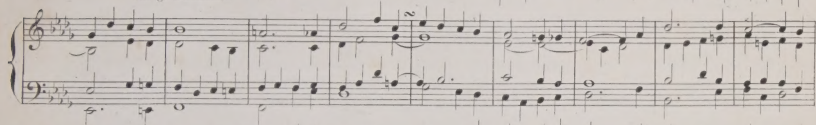
Langsam.

N^o 50.

AVE.



Ped. ged. Subbass.



Nº 51

Andante

J. G. KLAUER,
Organist an der St. Andreaskirche in Eisleben
C. F. auf dem H. M.

PRÄLUDIUM zum CHORAL.

Herr ich habe miss gehandelt

O. W. s. St.

Man. Ped

C. F.

C. F.

Ped

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. There are four instances of the marking "C.E." (Crescendo) placed above the staves, and one instance of "ritard." (ritardando) placed above the staves. The piece concludes with a double bar line.

C.E.

C.E.

C.E.

C.E.

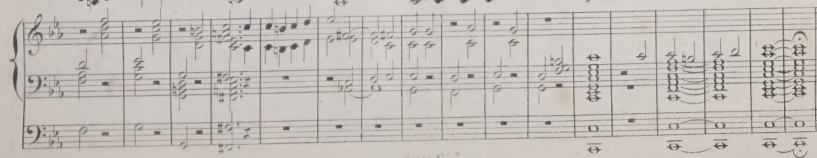
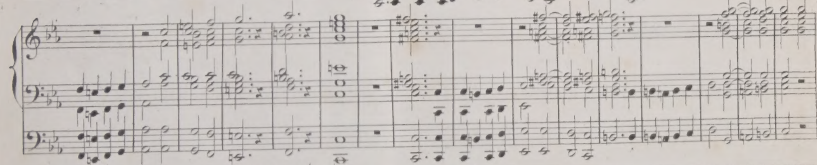
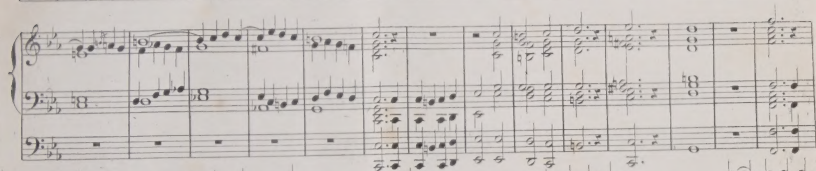
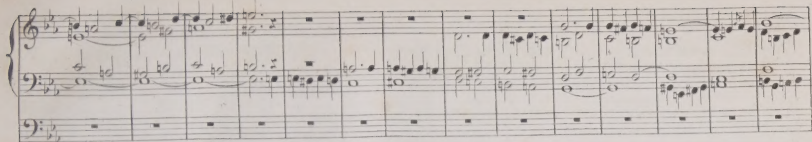
ritard.

Nr. 52.

Maestoso.

PRÄLUDIUM.

The musical score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal. It begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso'. The score consists of four systems of music. The first system includes a Pedal part. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex melodic line in the Treble staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence.



AUG. ALEX. KLENDEL.

Königl. Säch. erster Hoforgan. a. d. Kath. Kirche in Dresden.
geb. 1790. + 1847.

No. 53.

FUGA

a due.

für Pianoforte,
zugleich als Exercis
für die Orgel.

Allegro.

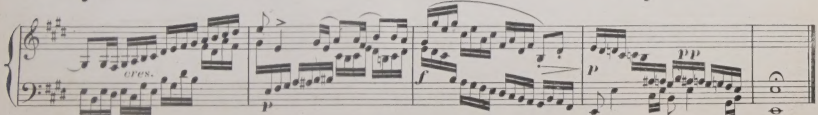
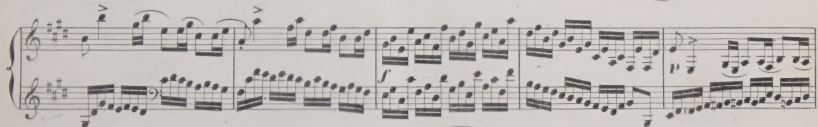
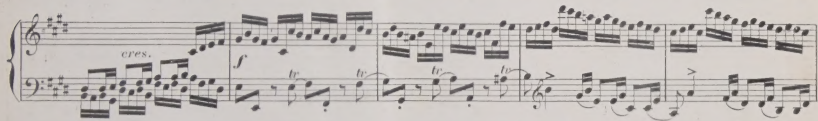
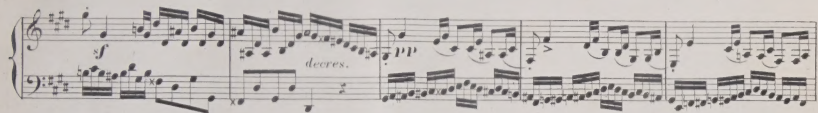
Manualliter.

cres.

cres.

cres.

Das Thema ist von Mozart, der es jedenfalls auch zu einer 2 st. Fuge bestimmt hatte und das dem Componisten als Manuscript aus seinen nachgel.
Seizzen Blättern zu kam.

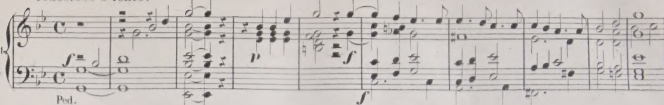


N. 54.

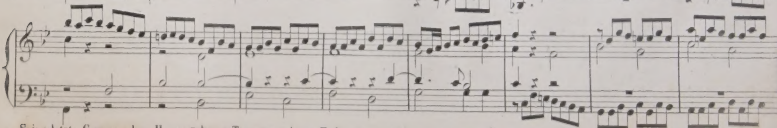
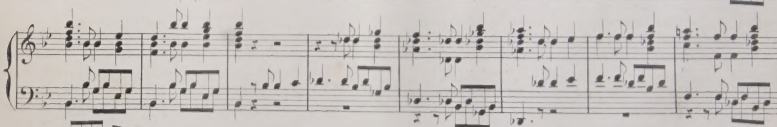
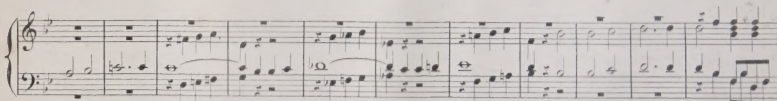
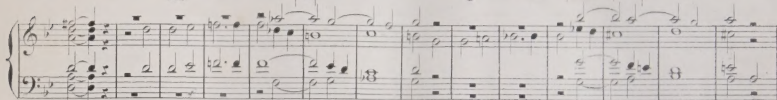
PRÄLUDIUM

über Themen a. d. Orat.
"Jephtha" v. Händel.

Maestoso e lento.



Pod.



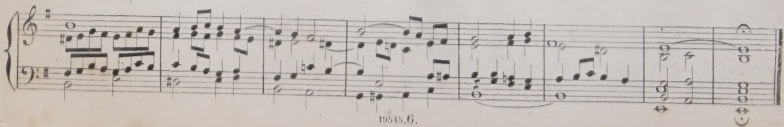
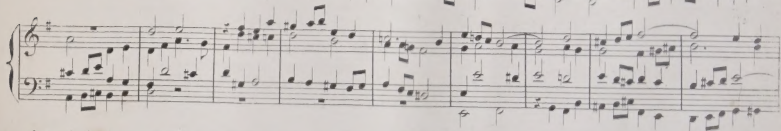
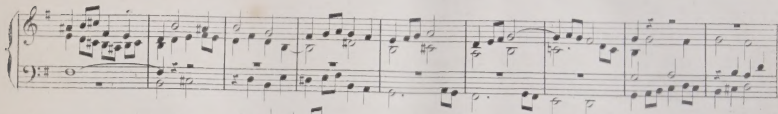
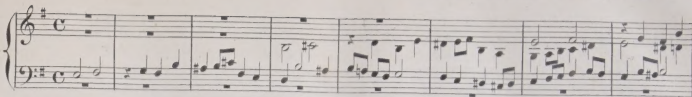
A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the bass line. The second system features a more melodic line in the treble. The third system has a prominent bass line with many beamed notes. The fourth system continues the melodic development in the treble. The fifth system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

EDMUND KRETSCHMER.

Org. a. d. kath. Hofkirche zu Dresden, geb. 1830.

N^o 55.

FUGHETTA.



JOSEPH KREGG, J.

Org. u. d. Stiftskirche des Kreuzherren Ordens zu Prag.

Feb. 1834.

Nº56.

Allegro maestoso.

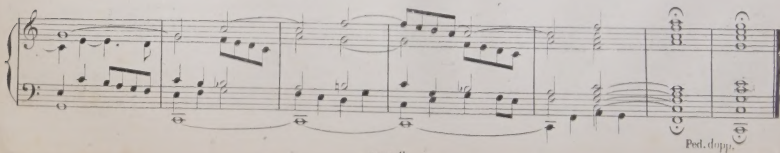
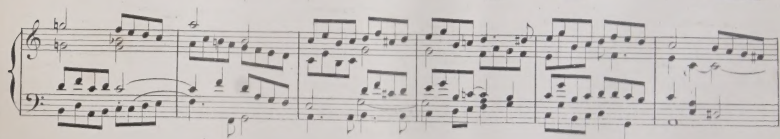
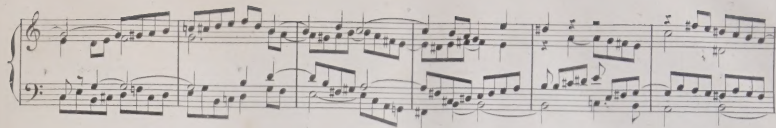
FUGATO.

Alliegro maestoso.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the bass clef contains a simple accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music consists of six measures. The first measure starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody begins on a G4 note. The bass clef has a simple accompaniment. The second measure continues the melody. The third measure continues the melody. The fourth measure continues the melody. The fifth measure continues the melody. The sixth measure continues the melody. The score is written in ink on aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano accompaniment, featuring a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of six measures. The first measure has a "Ped." (pedal) marking below the bass staff. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment is a steady, rhythmic pattern.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, using a system of musical notation that includes notes, rests, and bar lines. The notation is in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece is in 2/4 time, as indicated by the time signature at the beginning. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major or A minor. The score is written in ink on aged, slightly yellowed paper. The handwriting is clear and legible. The piece consists of several measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall structure of the piece is simple and melodic, typical of a folk song or a light musical exercise.



N^o 57. A.

ANDANTE

mit 2 Veränderungen.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system shows the initial theme. The second system introduces the first variation with a more active bass line. The third system shows the second variation with a more complex melodic line in the treble. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and erasures visible. The paper shows signs of age, including slight discoloration and wear at the edges.

N^o 57. B.

Adagio.

F. KÜHMSTEDT.

113

Geh' ein zur Ruh! &c

(Gedacht, als mir die Nachricht wurde, mein väterl. Freund u.

Lehrer — sei gestorben. K.)
für Männerchor.

TEN. I. II.

BASS. I. II.

Die Lieb' von.
con moto. Die Lieb' um.

mf *mf*

p *sf* *mf*

Geh' ein zur Ruh! geh' ein zur Ruh! geh' ein, geh' ein zur Ruh!

flanzt — dein

flanzt — dein Grab mit Blu . men, ver . stum . men muss e . wig je . der Kla . ge . ton, ver . stum . men muss e . wig je . der

ver . stummen je . der Kla . ge . ton ver . stummen je . der

Kla . ge . ton,

zu Got . tes Thron,

der Leib he . wohlt die stil . le Gruft, die stil . le

Kla . ge . ton, der Geist steigt auf zu Got . tes Thron zu Gottes Thron,

ruft

Gruft, his einst die Welt, po . san . ne ruft, his einst die Welt, po . san . ne ruft. Schlaf sanft, schlaf sanft, der

Herr dich segne und be . hi . the! Schlaf sanft, schlaf sanft, der Herr um . leuch . te dich mit Frie . de,

schlaf sanft, schlaf sanft, vom Herrn he . rah um . fang dich ew' ger Frie . de, ew' ger Frie . de!

* Wenn der Herausgeber diesen Gesang ohne Orgelbegl. ausnahmsweise aufnimmt, so wird das betreffl. Publikum des Inhalts, der Compos. selbst als der Umstände wegen hülligen, da er einen der treuesten und tüchtigsten Schüler Rincks zum Verfasser hat.

Mit mehreren 16 u. 8 flüss. Stimmen.

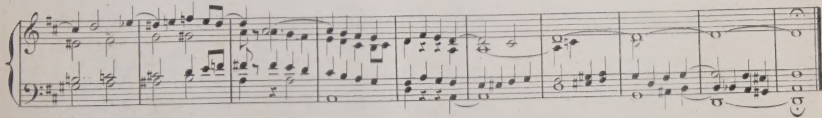
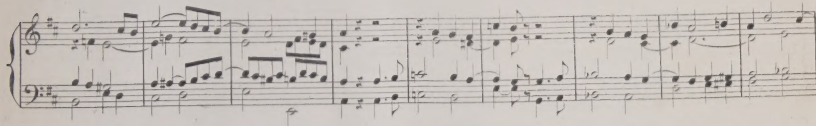
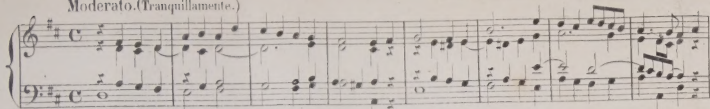
JER. NICOLAUS KÜHNE.

Cantor u. Musikdir. in Corbach, geb. 1807.

N^o 58.

Moderato. (Tranquillamente.)

VORSPIEL.



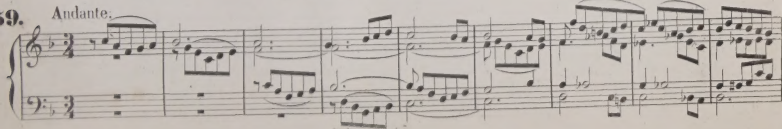
Mit freundlichen sanften Stimmen.

JACQUES LEMMENS.

Schüler von Féis in Brüssel.

N^o 59.

Andante.



Ped.

Man. Ped. Man. Ped. Ped.

rall.

Mit abwechselnden Mannen.

Oberw. mit sämmtl. 8 füss. Stimmen.

Dr. C. LÖWE.

Musikdr. in Stettin. Ritter etc. geh. 4796.

Hptw. sämmtl. 16. u. 8 füss. Stimmen nebst Copp. des Oberw.

N^o 60.

Larghetto.

VORSPIEL.

The musical score is for a piece titled "N. 60. Larghetto. VORSPIEL." It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into four systems of staves. The first system includes parts for Oberw. (Upper Voice), Hptw. (Main Voice), Man. (Mann), and Ped. (Pedal). The second system includes Oberw. and Man. The third system includes Ped. and Man. The fourth system includes Ped. and Man. The score is written in G major and 3/4 time.

Handwritten musical score for a piece, likely a piano or organ work, featuring multiple staves and instruments. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time.

The score is divided into five systems of staves:

- System 1:** Treble staff and Bass staff. Bass staff includes markings "Ped." and "Man.".
- System 2:** Treble staff and Bass staff. Bass staff includes markings "Ped." and "tr" (trill).
- System 3:** Treble staff and Bass staff. Treble staff includes marking "Obrw." (Oboe). Bass staff includes markings "Man." and "Ped.". A note in the Treble staff is marked "Zuzieh. einer wesentl. 8 f. St." (Pull out one essential 8 ft. St.).
- System 4:** Treble staff and Bass staff. Treble staff includes marking "Hr. tw." (Horn). Bass staff includes marking "Man.".
- System 5:** Treble staff and Bass staff. Treble staff includes marking "rit." (ritardando). Bass staff includes markings "Ped.", "Obrw.", and "Man.".

N^o 61.

Langsam.

VORSPIEL.

Man.

Ped.

Man.

Ped.

Ped.

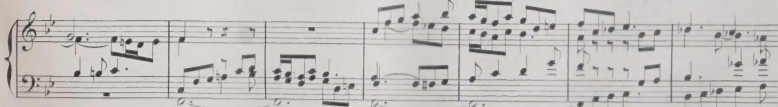
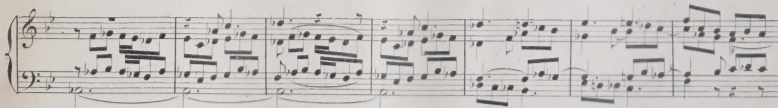
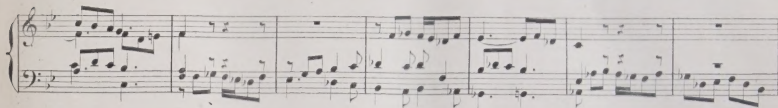
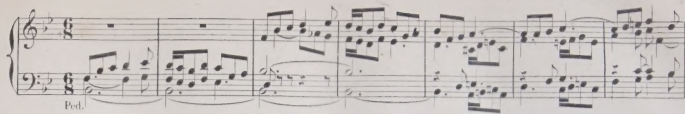
Man.

Ped.

rit.

N^o 62.

ANDANTE*



* Theil einer grössern noch zu veröffentl. Fantasie.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a half note chord. The second system features a treble staff with a half note chord and a bass staff with a half note chord. The third system has a treble staff with a half note chord and a bass staff with a half note chord. The fourth system has a treble staff with a half note chord and a bass staff with a half note chord. The fifth system has a treble staff with a half note chord and a bass staff with a half note chord. The notation is written in a clear, legible style, with notes and rests clearly defined. The page is numbered 120 in the top left corner.

mf

Ped.

Ped.

Ped.

FANTASIE

Für Concert Vortrag.

VON A. B. MARX.

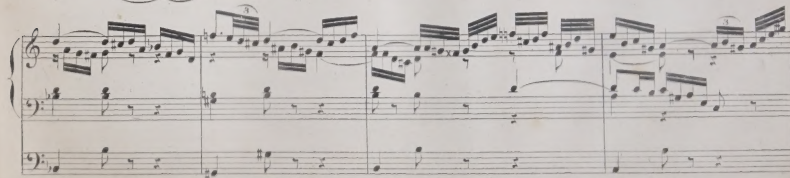
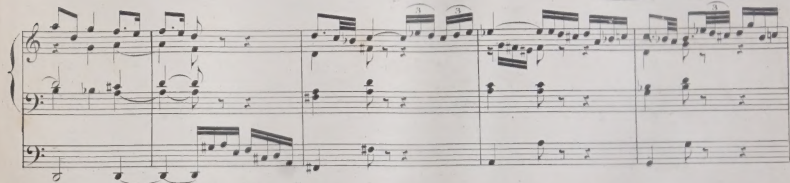
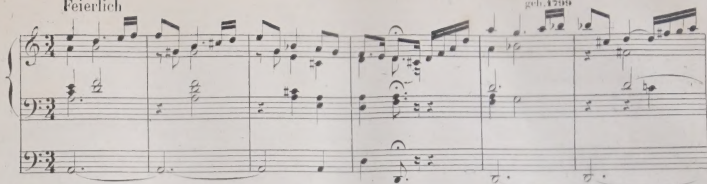
Professor der Musik und Universitäts-Musikdirector in Berlin;
geb. 1799

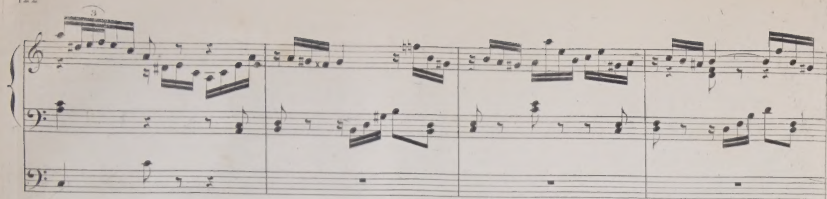
No 65.

Feierlich

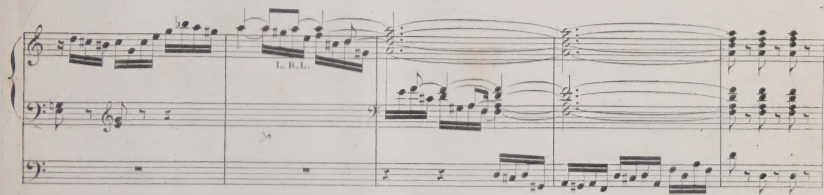
Mannl.

Pedal.

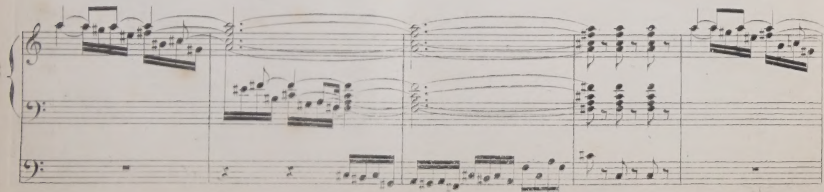




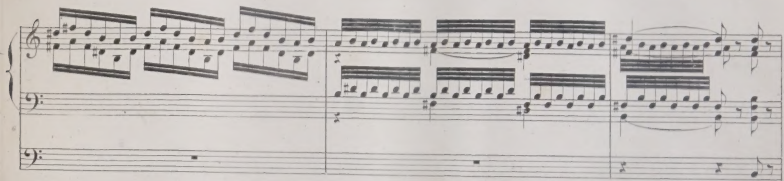
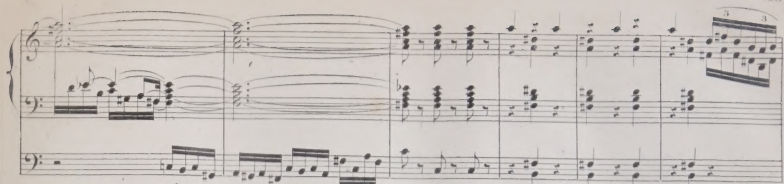
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, starting with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The middle staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a simpler, more rhythmic line. The system is divided into four measures.



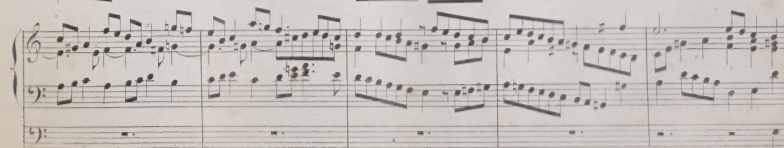
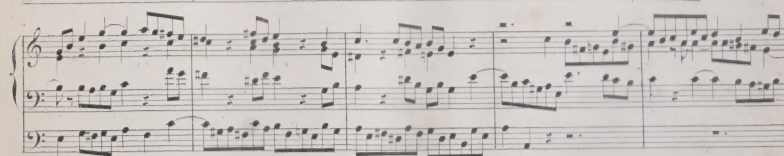
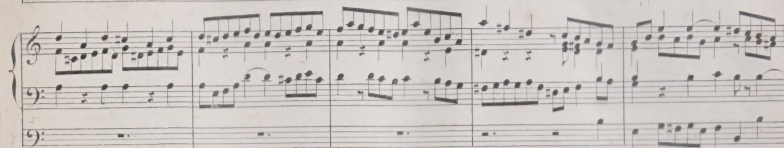
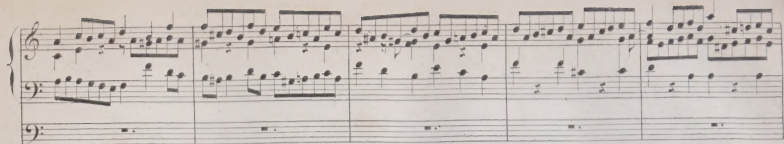
The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line from the first system. In the second measure, the text "L. R. L." is written above the staff. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the rhythmic line. The system is divided into five measures.



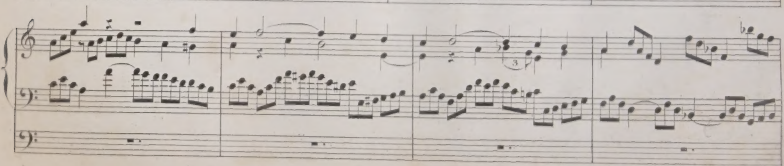
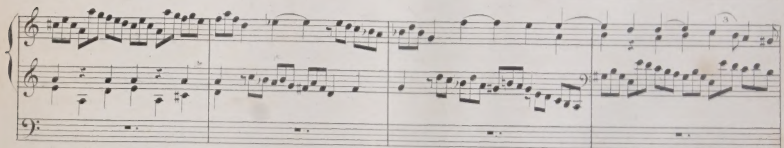
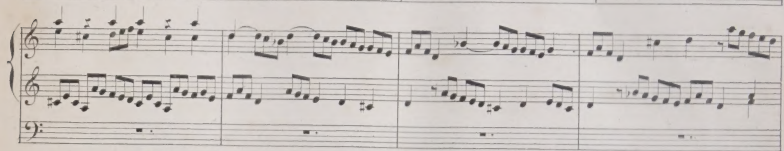
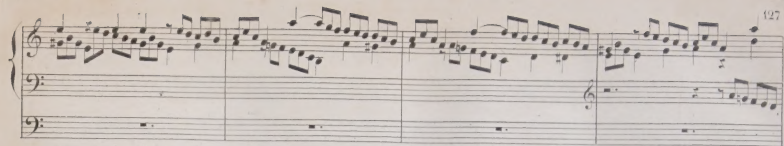
The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the rhythmic line. The system is divided into five measures.

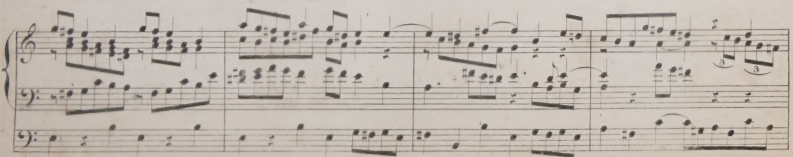
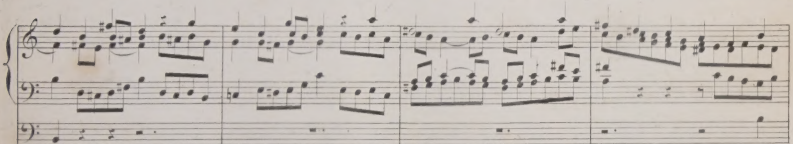
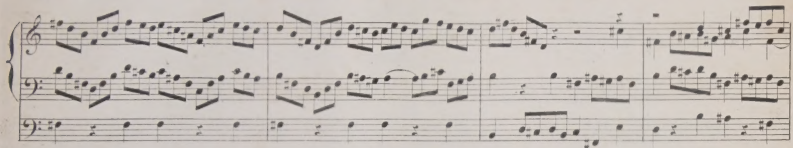
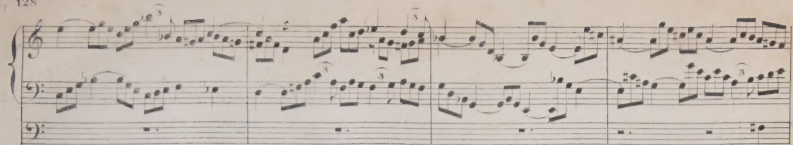


Handwritten musical score on four systems of three staves each. The notation includes treble, alto, and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The second system includes the word *zögernd* and the tempo change *Bewegter*. The fourth system ends with a double bar line.



Handwritten musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The fourth system includes the text "zurück - ge - halten" and "Bewegter".





A handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written on three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system features a complex melody in the right hand with many beamed sixteenth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern with some melodic variation. The third system shows a more rhythmic and harmonic approach, with block chords and sustained notes in the right hand. The fourth system concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Handwritten musical score for a three-part setting, likely a chorale. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first three systems are in G major (one sharp). The fourth system changes to D minor (no sharps or flats). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this texture. The third system features more sustained chords and moving lines. The fourth system is marked 'zurückgehalten' (retained) and 'Langsam' (slowly), indicating a change in tempo and mood. The final system concludes with a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble.

zurückgehalten

Langsam

Für die volle Orgel zu Anfang des Gottesdienstes,
wobei Hörner, Trompeten und Posaunen die Melodie des Choral's
vortragen.

J. GEORG MEISTER,
Stadt-Organist in Hildburghausen;
geb. 1793.

N^o 64.

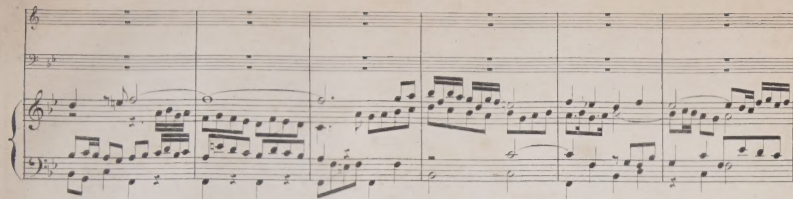
CHORAL PRÄLUDIUM zu:

Allein Gott in der Höh.

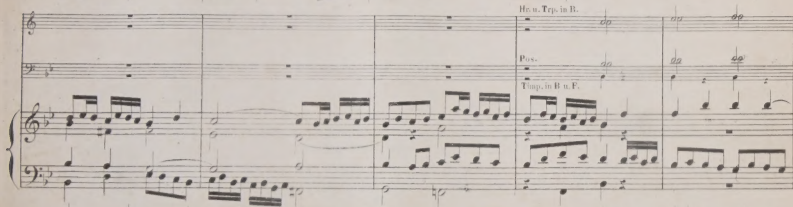
TROMPETEN u. HÖRNER
C

POSAUNEN u. PAUKEN
C

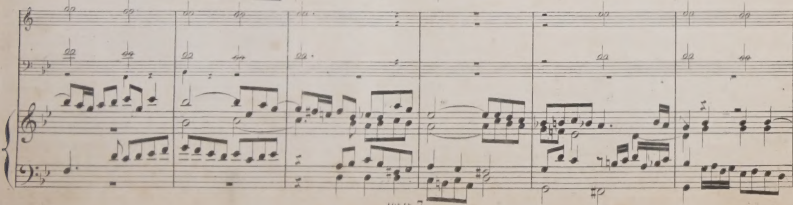
Ped. dopp.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef. The middle and bottom staves are grand staves, each with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the middle staff's treble clef, with accompaniment in the middle staff's bass clef and the bottom staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.



The second system of musical notation continues the piece and includes three staves. Above the top staff, the instrument is identified as "Horn, Trp. in B." with a *pp* dynamic. Above the middle staff, the instrument is identified as "Pos." (Poson) with a *pp* dynamic. Above the bottom staff, the instrument is identified as "Timp. in B u. F." (Timpani in B or F) with a *pp* dynamic. The musical notation continues with various note values and rests across the staves.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the Horn/Trumpet part. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, maintaining the musical flow from the previous systems.

This image shows a handwritten musical score on three systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a single key signature with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has six measures, the second has six measures, and the third has six measures. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The bottom of the page features the text "No. 7." centered.

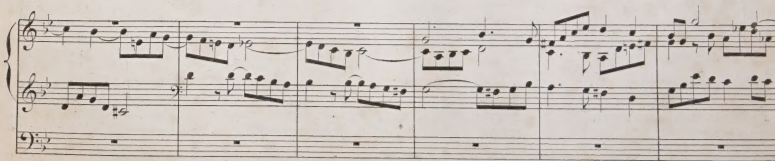
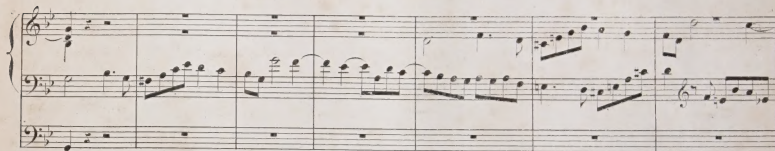
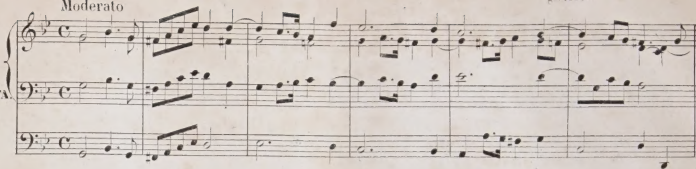
No. 7.

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or similar instrument, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The first system spans six measures, the second system spans six measures, and the third system spans six measures, concluding with a double bar line and repeat signs. The handwriting is elegant and typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

No. 65.

Moderato

FUGHETTA.



This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a single key signature with two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

The first system shows a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system features a more active bass line with many sixteenth notes. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both hands.

Handwritten musical score for a piano piece, page 137. The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is in a historical style, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Mit sanften Stimmen.

AUG. MICHEL,

Musiklehrer am Seminar zu Gotha; geb. 1795.

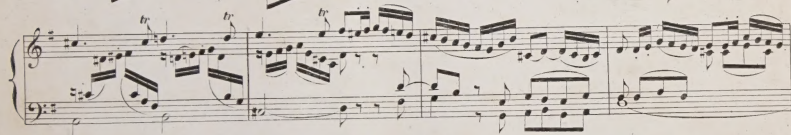
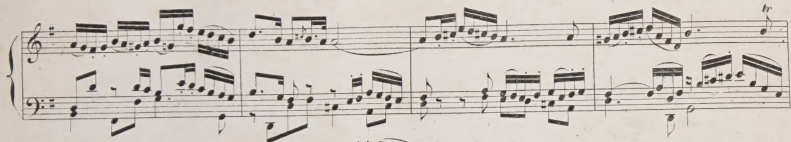
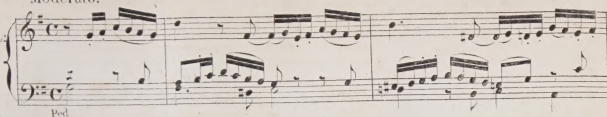
N^o 66.

Moderato.

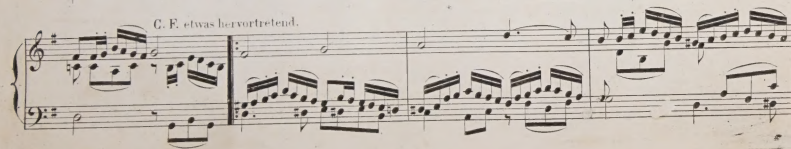
PRÄLUDIUM zu dem CHORAL:

„Die Nacht ist vor der Thür“

Für 2 Männde und Pedal



C. F. etwas hervortretend.



This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr' (trill). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Anfang einer Fuge für Streichquartett,
comp. von W. A. MOZART.^{a)}

Nº 67.

VIOLINO I.

VIOLINO II.

VIOLA.

CELLO.

Nur so weit geschrieben der Meister.

Von Mozart's eigenhändigen Entwurf,
copirt v. Aloys Fuchs,
Mitglied der k. k. Hofkapelle in Wien,
† 1850
als Andenken für Rimek.

^{a)} Als höchst interessante Aufgabe auch für Orgelcomposition zu einer Fuge für die Orgel.
1845, 7.

D^r ERNST NAUMANN,
Musikdir. in Jena.

N^o. 68.

VORSPIEL

zu

"Ein' veste Burg"s

Ped.

Für volle Orgel.

F. J. PACHALY

Cantor u. Organ. a. d. evang. Stadtkirche zu Schmiedeberg
in Schlesien; geb. 1797.N^o 69.PRÄLUDIUM
und
FUGE.

Maestoso.

Man. u. Ped. Ped. Man. Ped.

rall. a tempo. Obrw. Hptw. Man.

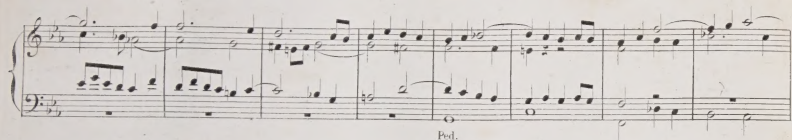
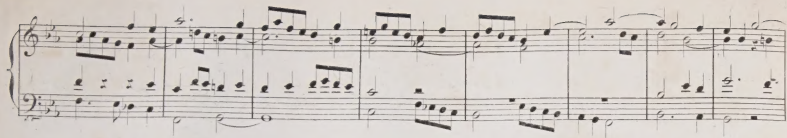
Ped.

Ohrw. Hptw.

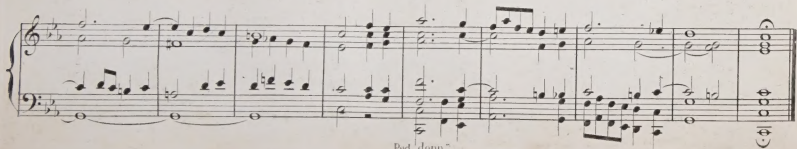
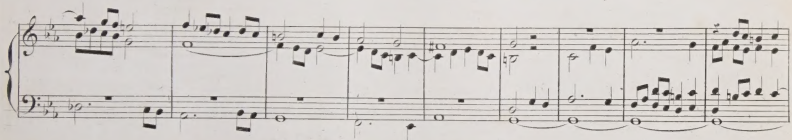
Man. Man. u. Ped.

Ped. Più moto.

Ped.



Ped.



Ped. dopp.

165 15, 8.

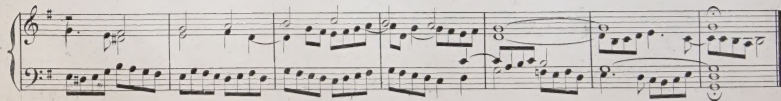
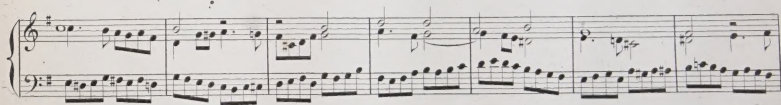
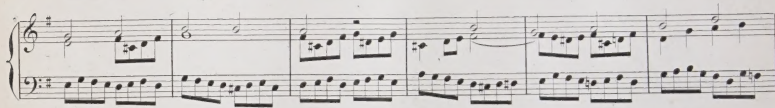
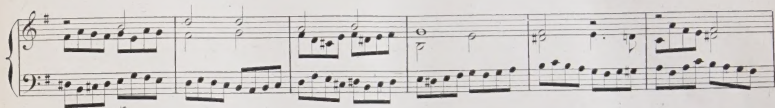
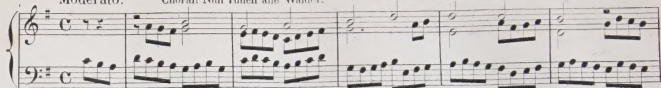
geb. zu Darmstadt 1819. Componist in Wien;
 Pathe v. Rinck; Schüler v. Sechter.

Nº 70.**PRÄLUDIUM**

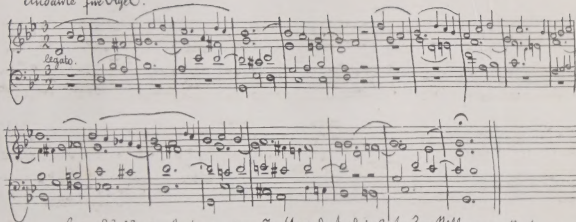
(mannhafter)
 nebst einem
 Album Blatte
 von Rinck.
 als Fac-simile.

Moderato.

Choral: Nun ruhen alle Wälder.



Andante für Orgel.



Unser Liebfürstener Lieber würdiger Herr Johann Baptist
 Lohmeyer am 8^{ten} März 1840. *Anton Pfeiffer* *Orgel*

Mit kräftigen Stimmen.

CARL FRANZ PIETSCH.

Direct. der Organisten Schule zu Prag; geb. 1789.

Nº 71.

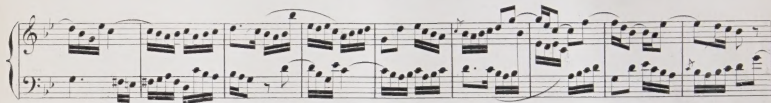
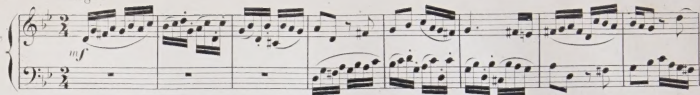
Allegro.

CANON

in der Octave

auf 2

Manualen.

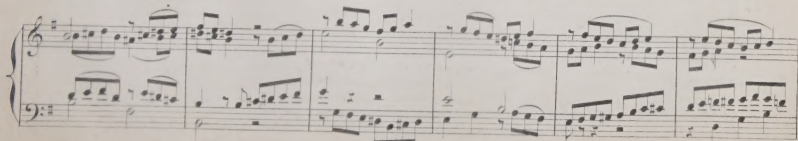
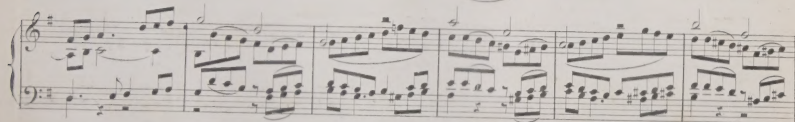
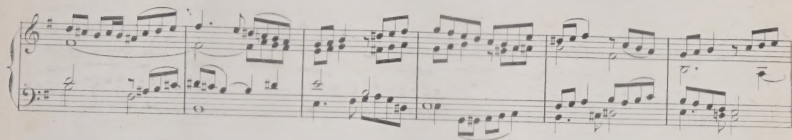
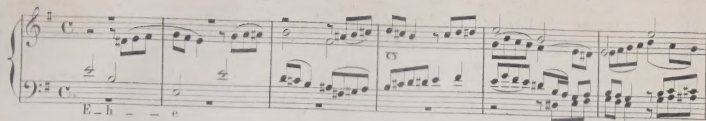


N^o. 72.

FUGE.

GOTTFRIED PREYER.

k. k. Vizehofkapellmeister in Wien; geb. 1808.





FUGHETTA.

THEOPHIL REICHARDT.

Musiklehrer in Stuttgart.

No. 75.

Con moto.

Manual.

Pedal.

The first system of musical notation for Fughetta No. 75. It consists of three staves. The top staff is for the Manual, the middle for the Pedal, and the bottom for the Pedal. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Manual part begins with a forte (f) dynamic and a series of eighth and sixteenth notes. The Pedal part is mostly rests, with some eighth notes in the final measure.

The second system of musical notation for Fughetta No. 75. It consists of three staves. The Manual part continues with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Pedal part has some eighth notes and rests. The bottom staff has some eighth notes and rests.

The third system of musical notation for Fughetta No. 75. It consists of three staves. The Manual part continues with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Pedal part has some eighth notes and rests. The bottom staff has some eighth notes and rests.

This image shows a handwritten musical score for three systems of piano music. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first system spans 8 measures, the second system spans 8 measures, and the third system spans 8 measures, ending with a double bar line. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Mit abwechselndem Man.

HEINR. AUG. FR. REIN.

Organ, a. d. St. Andreaskirche in Eisleben; geb. 1820.

N^o 74.

Mässig bewegt.

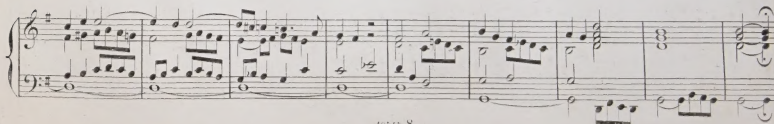
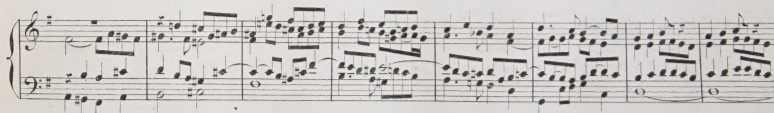
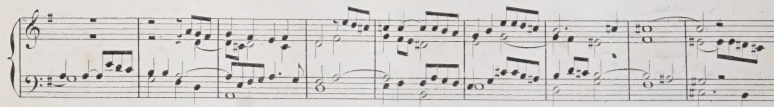
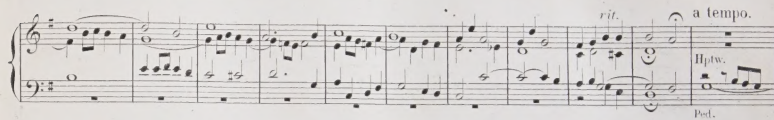
a tempo.

NACHSPIEL.

The musical score is written for organ and manual. It consists of five systems of staves. The first system is for the organ (Ohrw.) and manual (Man.). The second system is for the organ (Ohrw.) and manual (Man.). The third system is for the organ (Ohrw.) and manual (Man.). The fourth system is for the organ (Ohrw.) and manual (Man.). The fifth system is for the organ (Ohrw.) and manual (Man.).

Key markings and dynamics include:

- rit.* (ritardando) in the first system.
- pp* (pianissimo) in the first system.
- Man.* (Manual) in the first system.
- Schnellere Bewegung.* (Faster movement) in the second system.
- Hr. w. mit stark. St.* (Harmonium with strong stop) in the second system.
- Ped.* (Pedal) in the second system.
- Ohrw.* (Organ) in the third system.
- Man.* (Manual) in the third system.
- Hr. w.* (Harmonium) in the fourth system.
- Ohrw.* (Organ) in the fourth system.
- Man.* (Manual) in the fourth system.
- Ped.* (Pedal) in the fifth system.
- Man.* (Manual) in the fifth system.



No. 75.

Allegro molto.

FUGHETTA

zu 4 Händen.

The musical score is for a piece titled "FUGHETTA" by Wilhelm Reuling, designated as "No. 75" and "Allegro molto". It is written for four hands (two staves per system) in 6/8 time. The score consists of five systems. The first system includes a measure box with numbers 1 through 7. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is in a single key (likely C major or A minor) and the piece is intended for piano or similar instruments.

PRIMO.

WILLI REULING.

Ohne schreiende Stimmen. K. K. Hofopernkapellmeister zu Wien. (Schül. v. Rinck.)

N^o 75.

Allegro molto.

FUGHETTA

zu 4 Händen.

mf

The musical score is written for a piano, indicated by the 'SECONDO.' label. It consists of five systems of two staves each, both in bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Accidentals (sharps, flats, naturals) are used throughout to indicate pitch changes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

This musical score is for the Primo part of a piece, page 157. It consists of five systems of music, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). A first ending bracket is present in the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

System 1: Piano staff has a continuous eighth-note pattern. Violin staff has a melody with eighth and sixteenth notes.

System 2: Piano staff continues the eighth-note pattern. Violin staff has a first ending bracket over the first two measures, followed by a melody. A dynamic marking *f* appears in the fourth measure.

System 3: Piano staff continues the eighth-note pattern. Violin staff has a melody with eighth and sixteenth notes.

System 4: Piano staff continues the eighth-note pattern. Violin staff has a melody with eighth and sixteenth notes.

System 5: Piano staff continues the eighth-note pattern. Violin staff has a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Regens-Chori zu Pechtholdsdorf, Ehrenmitgl. des
Mus. Conserv., wie'des bei S! Anna in Wien;
geb. 1771.

N^o 76.

Andante legato.

PRAELUDIO

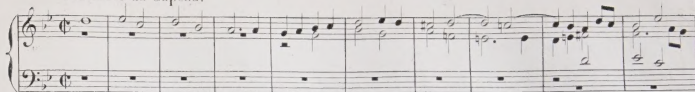
et

FUGA.

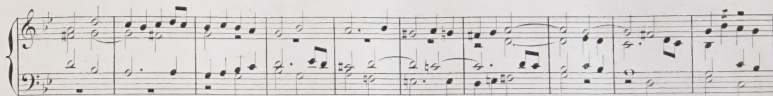
con Ped.

Con moto da Capella.

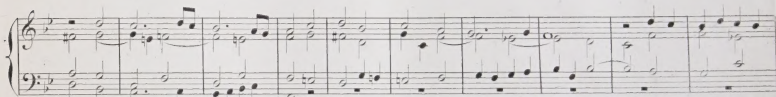
FUGA.



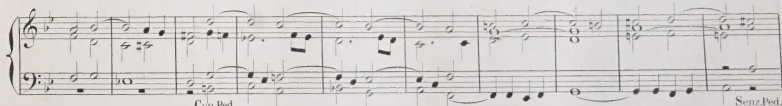
Senz. Ped.



Con Ped.

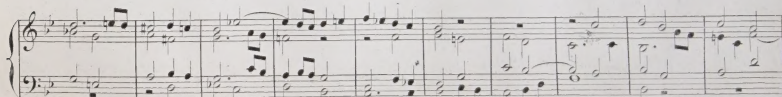


Senz. Ped.



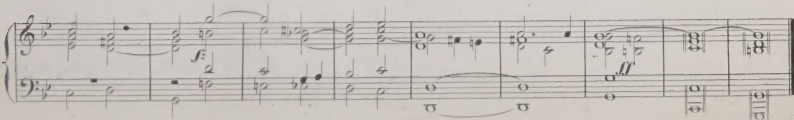
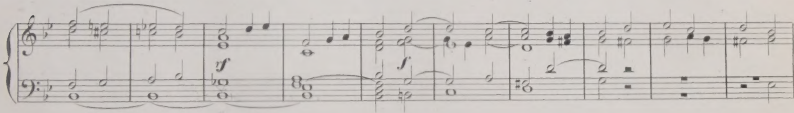
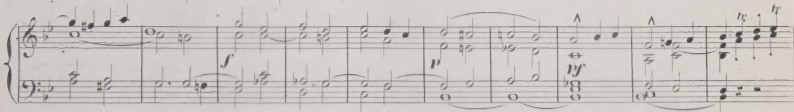
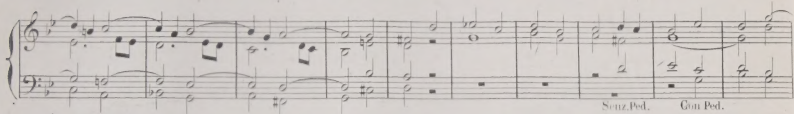
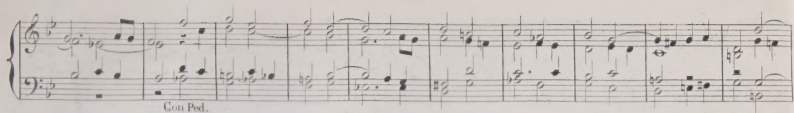
Con Ped.

Senz. Ped.



Con Ped.

Senz. Ped.



Mit sanften Stimmen

W. F. RIEM.

Organist am Dom zu Bremen; geb. 1779.

N^o 77.

Allegro moderato

VORSPIEL zu dem CHORAL:

„Herr ich habe missgehandelt“

Für 2 Manuale und Pedal.

Man.

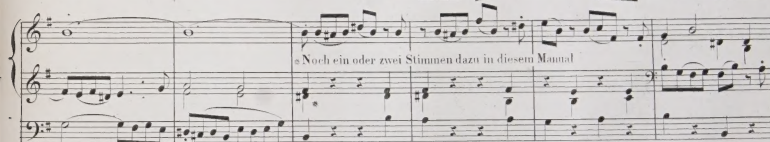
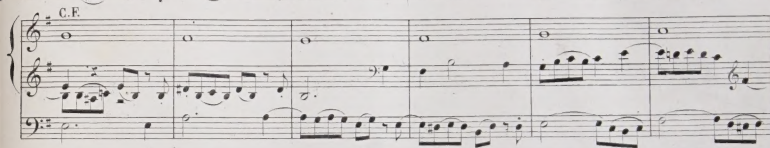
Ped.

The first system of the musical score shows the beginning of the piece. It consists of three staves: a treble staff for the right manual (Man.), a bass staff for the left manual (Man.), and a separate bass staff for the pedal (Ped.). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The right manual part begins with a series of eighth and sixteenth notes, while the left manual and pedal parts provide a steady accompaniment of eighth notes.

The second and third systems of the musical score continue the piece. The right manual part features more complex melodic lines with some grace notes and slurs. The left manual and pedal parts continue their accompaniment, with the pedal part showing some variation in rhythm. The notation is clear and typical of 18th or 19th-century organ music.

Handwritten musical score for three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has 8 measures. The second system has 8 measures. The third system has 8 measures. The fourth system has 6 measures and includes a vocal line in the treble staff.

C. F. mit Zuziehung einer etwas hervortretenden Stimme.



N^o. 78.

Allegro

TOCCATA.

Man.
Ped.

Adagio

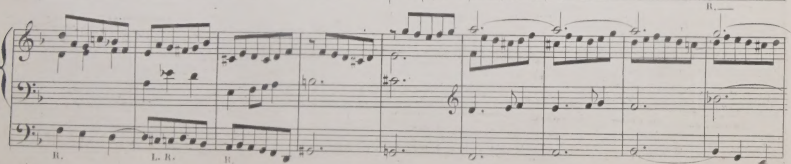
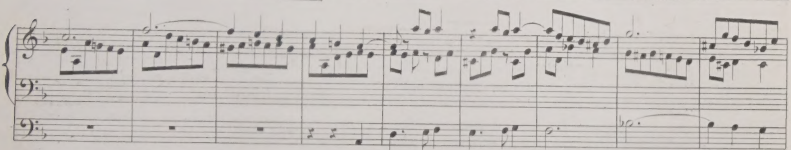
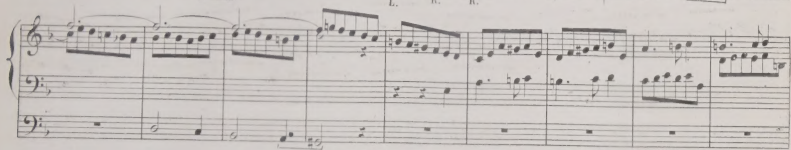
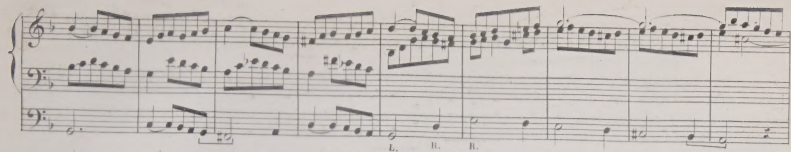
Allegro.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex, fast-paced melody in the upper staves, with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are trills marked 'tr' in the middle and bottom staves.

The second system continues the musical piece. It features similar complex melodic lines in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. There are also some longer note values and rests interspersed throughout the system.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The upper staves maintain the fast, intricate melodic pattern, while the lower staves continue with the rhythmic support. The notation is dense with many beamed notes, and there are trills marked 'tr' in the upper staves.

The fourth system of musical notation is the final system on this page. It concludes the piece with a final cadence. The upper staves have a more melodic and less dense texture than the previous systems, while the lower staves provide a steady rhythmic foundation. There are trills marked 'tr' in the upper staves. The system ends with a double bar line.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth-note chords, primarily triads, moving in a descending sequence. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, including some rests.

The second system continues the musical piece. The upper staff features more complex chordal textures with some sixteenth-note runs. The lower staff has several measures of whole rests, indicating a period of inactivity for the lower voice or instrument.

The third system shows a change in the lower staff's activity. It begins with several measures of whole rests, followed by a more active line of eighth and sixteenth notes. The upper staff continues with its pattern of descending chords.

The fourth system concludes the page. The lower staff becomes more active again, with a series of eighth-note chords. The upper staff maintains the descending chordal pattern, ending with a final chord.

A handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system features a more melodic line in the treble clef. The third system has a prominent bass line with many sixteenth notes. The fourth system concludes with a final cadence. The handwriting is in ink on aged paper.

1954.9.

N^o 79.

Mit sanften Stimmen

F. W. ROCH,

169

Organist in Guben geb. 1806.

ADAGIO.

bei einer

Trauerfeierlichkeit.

Con duolo

The musical score is written for piano and organ. It consists of five systems of staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the organ part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'ADAGIO' and the mood is 'Con duolo'. The score includes various performance markings such as 'Ped' (pedal), 'Man.' (manual), and 'rit.' (ritardando). The organ part features intricate fingerings and pedaling. The piano part is more melodic and expressive. The score concludes with a final cadence in the organ part.

In den Manualen sanft 8 füssige, von gleicher Stärke,
 doch von verschied-nem Charakter, im Ped. schwache 16 u.
 8 füssige Stimmen.

AUG. ROSENKRANZ,
 Organ, a.d. St. Martins Kirche u. Lehrer
 im Piano-forte u. Orgelspiel in Cassel;
 geb. 1820

Andante sostenuto

Nº 80

TRIO.

Für 2 Manuale und Pedal.

Ped

This page of musical notation, numbered 171, presents a three-part setting in B-flat major and common time. It is organized into four systems, each consisting of three staves. The first two systems are written in treble and bass clef, while the third and fourth systems are written in bass and treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together in groups. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts.

The image displays a handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of three staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the upper staff, with the middle and lower staves providing harmonic support. The second system includes a 'ritard.' (ritardando) marking in the upper staff and an 'a tempo' marking in the middle staff, indicating a change in tempo. The third system continues the melodic and harmonic development, ending with a final cadence. The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century musical notation.

Seminar-Musiklehrer in Oldenburg;
geb. 1811.

N^o 81.

VORSPIEL zum CHORAL:

Nun ruhen alle Wälder.

The musical score is written for piano and features a variety of textures. The first system begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system introduces a crescendo marked 'C. F.' and features a more active bass line. The fourth system maintains the melodic flow with sustained chords. The fifth system concludes the piece with a final cadence and a repeat sign.

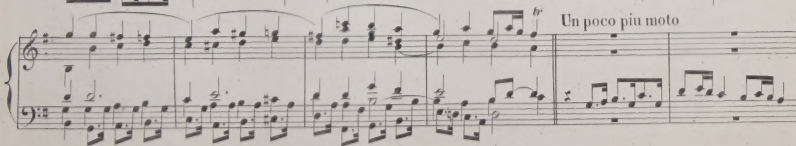
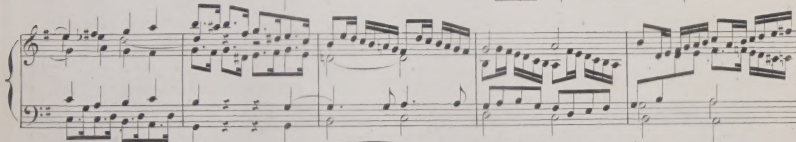
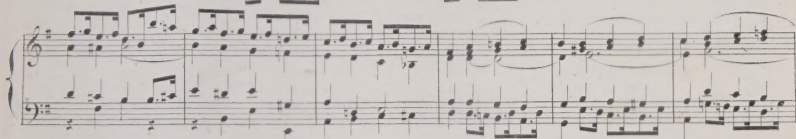
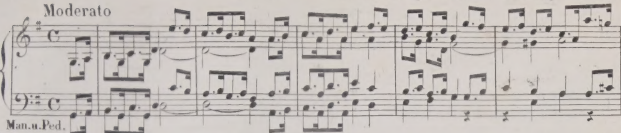
Mit vollem Werk.

Organist an der St. Wilhadi Kirche zu Stade und Musik-
lehrer am königlichen Seminar daselbst; geb. 1804† 1862N^o 82.

Moderato

VORSPIEL zum CHORAL:

„Allein Gott in der Höh.“



e) Kurz nach seinem Tode von seinem hoffnungsvollen Sohne zugewendet an den Herausgeber. 19545.9.

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and ties throughout the piece. The first system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a bass staff with a key signature change to one flat. The second system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a bass staff with a key signature change to one flat. The third system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a bass staff with a key signature change to one flat. The fourth system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a bass staff with a key signature change to one flat. The fifth system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a bass staff with a key signature change to one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Man.' and 'Ped.'

Man.

Ped.

Man.

tr

un poco vivo.

Moderato auf

pp legato

Man. u. Ped.

Man.

einem 2^{ten} Man.

Ped.

dopp.

Man. u. Ped.

N^o 85.

CHORAL:

O Haupt voll Blut und Wunden

TRIO

für 2 Man. u. Ped.

ROB. SCHAAB,

177

Lehrer in Leipzig geb. 1817.

Andante

V. cello.

Violon 16''

C. F. Prine. 8'

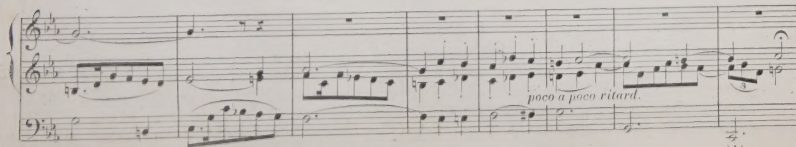
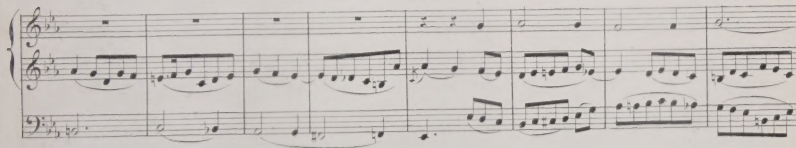
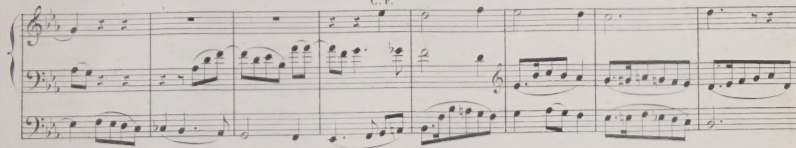
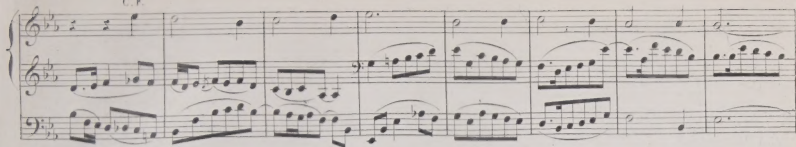
C. F.

C. F.

1. C. F.

2.

ten.



N^o 84.

Allegretto.

FANTASIESTÜCK

Für 3 Manuale.

I II Man. einige 8 u. 4 füss. sanfte Stimmen.

I Man. mit 16. 8 u.

Ped ohne Koppel

4 f. Stimmen.

II Man.

II Man.

I Man. Trp. 8'

III Man. Princ. 4'

II Man. Fl. 8'

II Man.

I Man.
mit Trp.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The music is in 2/4 time and B-flat major. The grand staff features a melody in the treble with various chords and a bass line with eighth-note patterns. The single bass staff has a simple accompaniment.

II Man.

I Man.

Bleibt Trp.

II Man.

I Man. ohne Trp.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff continues the melody and bass line. The single bass staff has a simple accompaniment. The text "Bleibt Trp." is written below the first staff, and "I Man. ohne Trp." is written above the third staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff continues the melody and bass line. The single bass staff has a simple accompaniment.

I Man.

II Man.

III Man.

II Man.

II Man.

pp

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff continues the melody and bass line. The single bass staff has a simple accompaniment. The text "I Man.", "II Man.", "III Man.", and "II Man." are written above the staves, and "pp" is written above the third staff.

Nº 85.

Grave.

FUGITES
VORSPIEL.

Man. u. Ped. Man.

Grazioso.

Man. Man.

Ped.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "p".

largamente.

Alt und Bass bilden den Kanon (all' ottava)

Org. an St. Salvator in Breslau;
geb. d. 31. Jan. 1829.N^o 86.

CHORAL

mit begleitendem Kanon.

Aus der Tiefen rufe ich's

Ped.

C.F. auf dem Hauptwerk zu spielen.

C.F.

C.F.

C.F.

Nachspiel auf dem Oberwerk.

C.F.

N^o 87.

Andante maestoso.

VORSPIEL u. FUGE

nach einem der vorzüglich-
sten Sätze seines letzten Orat.

"Christus der Meister."

(Mannser.)

Ped.

Man.

f *p* *rit.*
Ped. dopp. Man.

FUGE.

Man. u. Ped.

A handwritten musical score on five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and slurs. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a change in the bass line with more complex rhythmic patterns. The fourth system features a prominent melodic line in the treble. The fifth system concludes the page with a final cadence. The handwriting is clear and legible.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *Man.* (Mancini). The first system shows a complex texture with many beamed notes. The second system features a more rhythmic pattern with frequent rests. The third system has a mix of sustained notes and moving lines. The fourth system includes a section with a *p* marking and a *f* marking. The fifth system begins with a *p* marking and includes a section labeled *sinistra.* (left hand) with a *f* marking. The page number 186 is in the top left corner.

Mit sanften Stimmen.

Königl. Sächs. Hoforg. in Dresden, Ritter u. Jubilar;
geb. 1789 † 1864.N^o. 88.

- Andante piu moderato.

A.

PRÄLUDIUM über:

"Was Gott thut das
ist wohlgethan" &c

sempre legato.

Ped.

Adagio.

B.
FREIES
PRÄLUDIUM.

sempre legato.

Ped.

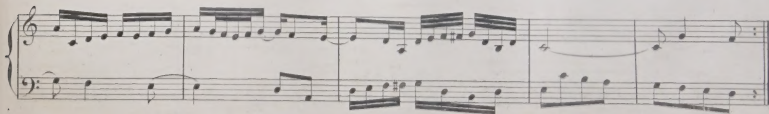
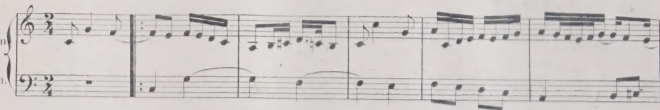


XAVER SCHNYDER von Wartensee,
geb. 1786. † 1868.

Nº. 89.

CANON.

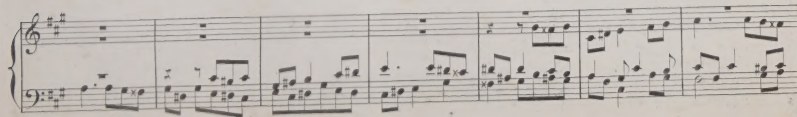
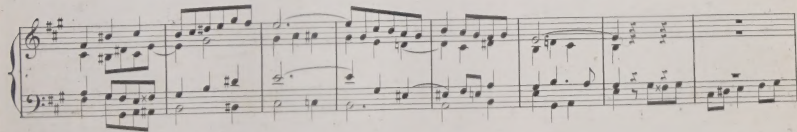
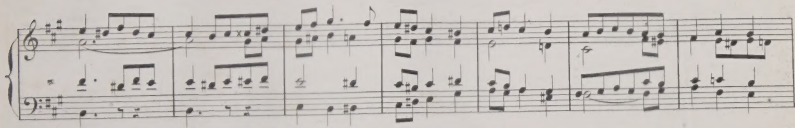
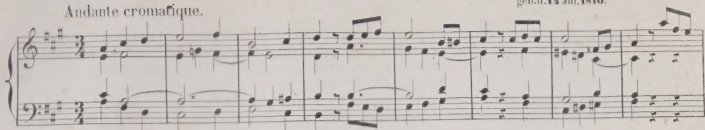
mit Verlängerung im
Bass. Das Thema
zweimal im Sopran.



JOH. JUL. SEIDEL.

Comp. u. Org. zu S^t. Christophori in Breslau;
geb. d. 14 Jul. 1810.N^o. 90.

Andante cromatique.



This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system features a more melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The third system continues the melodic development in the treble. The fourth system shows a more active bass line. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

N^o. 91.

Allegretto.

**KURZES
FUGIRTES
PRÄLUDIUM.**

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is titled 'N. 91. KURZES FUGIRTES PRÄLUDIUM.' The score consists of five systems of two staves each. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the third system. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final system ends with a double bar line and the word 'dopp.' below it.

Mit abwechselnden Manualen.

J. F. SCHWENKE.

Org. a. St. Nikolai in Hamburg, geb. 1792.

N^o. 92.

Largo.

VOR-

oder

NACHSPIEL.

Hauptw. *f*

Ped.

dopp.

Maestoso.

Man. u. Ped.

Ohrw.

Man.

Hptw.

Ped.

Ohrw.

Man.

Hptw.

Ped.

FRIEDRICH SCHUPPERT.
Hoforganist in Cassel, geb. 1789.

Nº 95.

FUGE

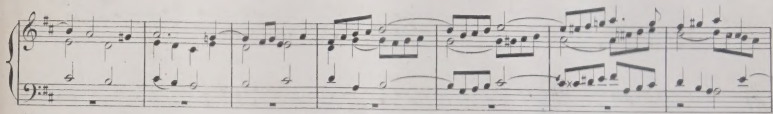
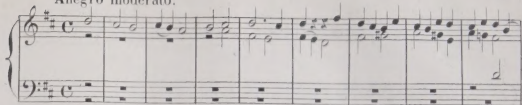
zur Melodie:

Allegro moderato.

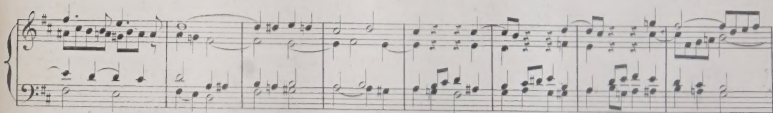
"Dies ist der Tag, den Gott gemacht's

oder:

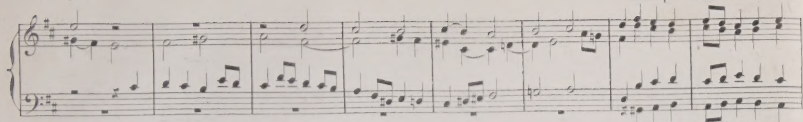
"Vom Himmel hoch da komm'ich her" s



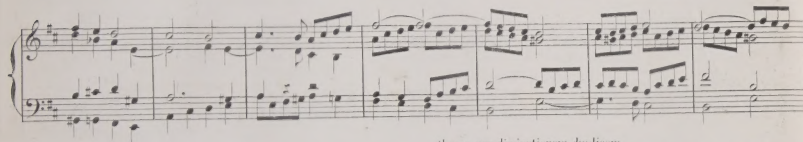
Ped.



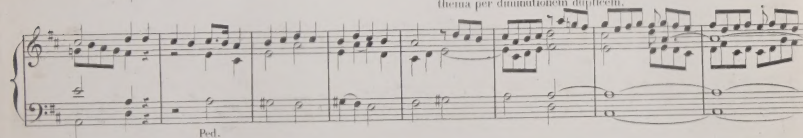
thema per diminutionem.



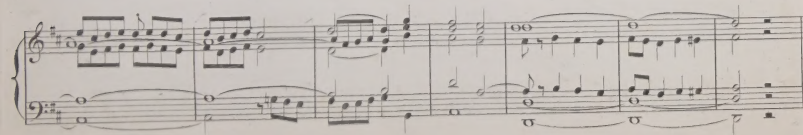
Ped. thema in evolutionem.



thema per diminutionem duplicem.



Ped.



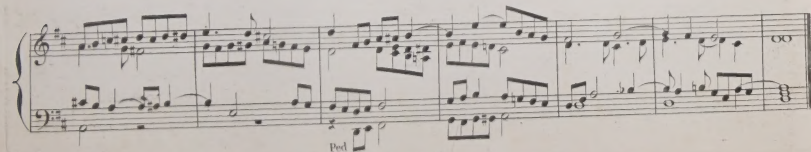
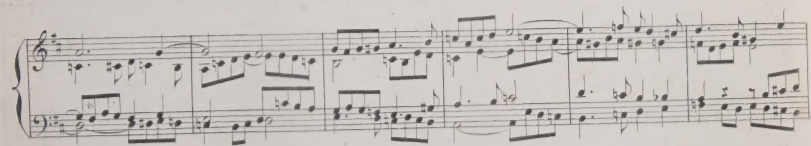
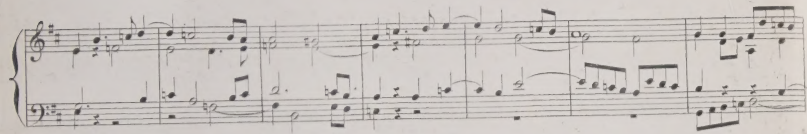
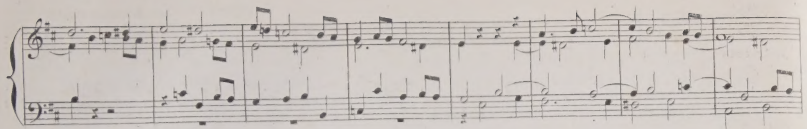
JOSEPH SCHÜTZ.

Mitglied des Magistrats zu Praggeb. 1775.

N^o 94.

PRÄLUDIUM.

Handwritten musical score for No. 94, Präludium, by Joseph Schütz. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four systems of music. The first system includes a large brace on the left side. The notation features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.



Mit kräftigen Stimmen.

SIMON SECHTER,
k.k. Hoforganist in Wien,
geb. d. 11 Oct. 1788 zu Friedberg in Böhmen.

No 95.

VORSPIEL.

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of five systems of music. The first system is the 'VORSPIEL' (Prelude). The subsequent systems are the main body of the piece. The score is printed in a clear, legible font with standard musical notation including notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

N^o 96.

Moderato

VORSPIEL zum CHORAL:

Mir nach spricht
Christus unser Held &c

Man.

Ped.

Mel.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line below. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

The first system (measures 1-4) features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system (measures 5-8) continues the melodic development with some rests in the treble. The third system (measures 9-12) shows a more active bass line. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence in the treble and a sustained bass line.

Für sanfte Stimmen

G. SIEBECK,
Cantor und Musikdirector in Gera;
geb. 1805.

N^o 97.

Moderato

TRIO
Für 2 Manuale,
u.
Pedal.

The first system of musical notation for the Trio, measures 1-4. It consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff begins with a C-clef and a key signature of one sharp (F#). The first two bass staves begin with a C-clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in common time (C). The first measure shows a treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The first bass staff has a whole rest, and the second bass staff has a half note G2. In the second measure, the treble staff continues with eighth notes D5, E5, and F#5. The first bass staff has a half note A2, and the second bass staff has a half note G2. The third measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The fourth measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2.

The second system of musical notation for the Trio, measures 5-8. It consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff continues with eighth notes C4, B3, and A3. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. In the fifth measure, the treble staff has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The sixth measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The seventh measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The eighth measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2.

The third system of musical notation for the Trio, measures 9-12. It consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff continues with eighth notes C4, B3, and A3. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. In the ninth measure, the treble staff has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The tenth measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The eleventh measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2. The twelfth measure shows the treble staff with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The first bass staff has a half note F#2, and the second bass staff has a half note G2.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first system includes a trill (tr) in the right hand. The second system includes a second ending bracket (2). The third system includes a "rit." (ritardando) marking. The fourth system concludes with a double bar line and a repeat sign.

A. H. SPONHOLZ,
Organist an der St. Marienkirche zu Rostock;
geb. 1803.

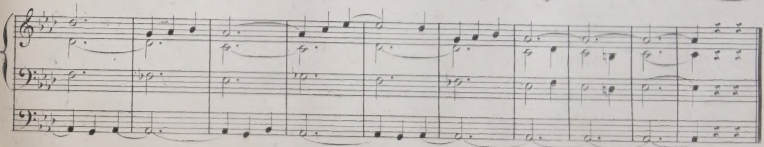
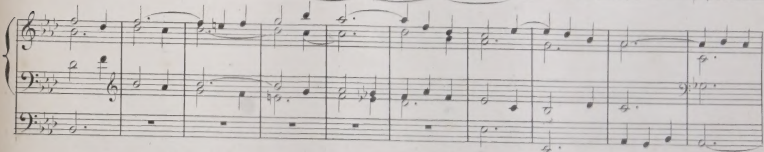
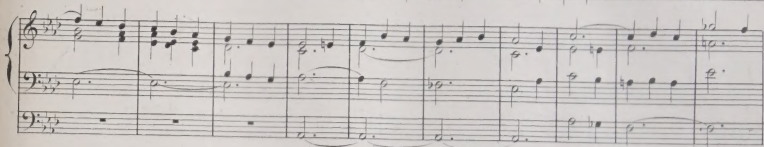
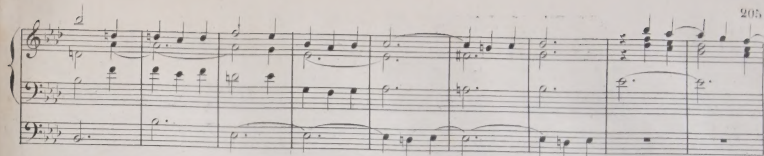
Nº 98.

Andante con moto

PRÄLUDIUM.

Oberw. Salicet 8 f. u. Fl. 8 f.

Ped. Subb. 16 f. u. Oct. 8 f.



No. 99.

TRIO über den CHORAL:

Du Brunnquell aller
reinen Liebe s

Ped.

C. F. verstärkt

C. F.

Verstärkung hinweg

C. F.
 C. F. verstärkt.
 C. F.
 C. F.

N^o 100.

FIGURATION des CHORALS:

Warum betrübst du mich
mein Herz &

Man.

Ped.

C. F. Man.

Ped.

Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation includes treble, alto, and bass clefs, various note values, and rests. The first system has a "C.F." marking above the first staff. The second system also has a "C.F." marking above the first staff. The third system has a "C.F." marking above the first staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

N^o 101.TRIO
als
ÜBUNGSTÜCK.

Andante

Man. I.

Man. II.

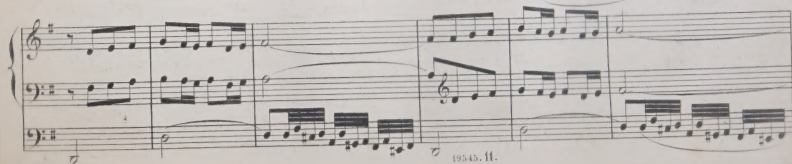
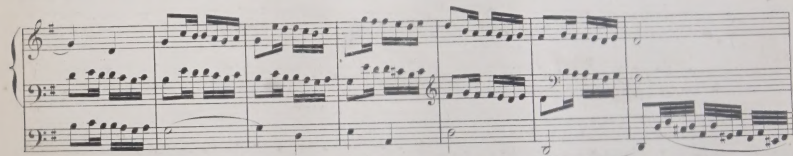
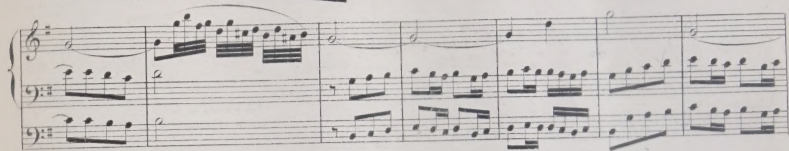
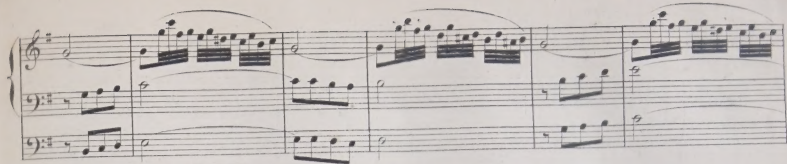
Ped.

The first system of the musical score for 'Trio als Übungstück'. It consists of three staves. The top staff is for the first manual (Man. I.) in treble clef, the middle for the second manual (Man. II.) in bass clef, and the bottom for the pedal (Ped.) in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The music begins with a rest for the manuals, followed by a melodic line in the first manual and a rhythmic accompaniment in the second manual and pedal.

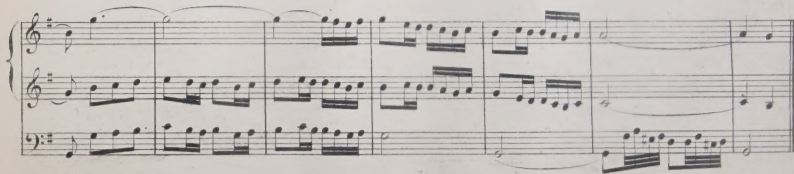
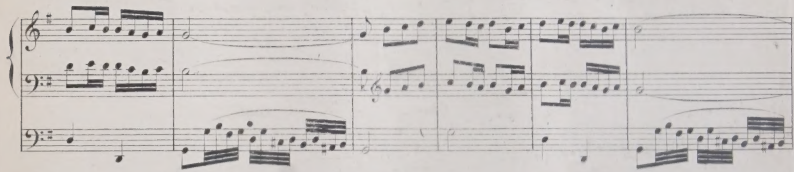
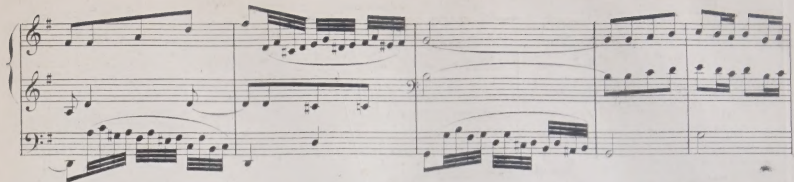
This block contains the continuation of the first system of the musical score. It shows the progression of the melodic and rhythmic themes across the three staves, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Thema von Mendelsohn Bartholdy

The second system of the musical score, featuring the 'Thema von Mendelsohn Bartholdy'. It continues the three-staff format (Man. I, Man. II, Ped.) with the same key signature and time signature. The music is more complex, featuring rapid sixteenth-note passages in the first manual and a steady rhythmic accompaniment in the second manual and pedal.



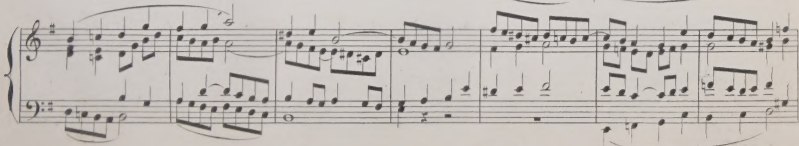
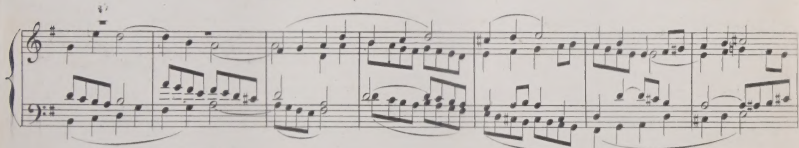
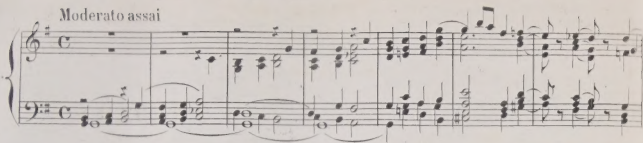
Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of three staves each. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with some chromaticism. The third system features a more active left hand. The fourth system concludes with a final cadence. The handwriting is in ink on aged paper.

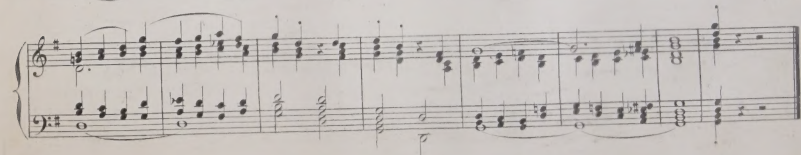
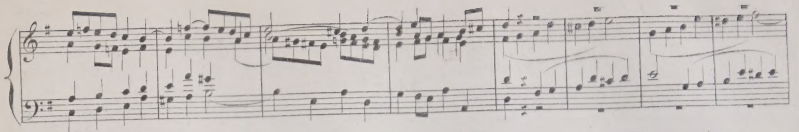


N^o 102.

Moderato assai

VOR oder NACHSPIEL.





N^o 105.

Moderato

VORSPIEL.

Man. Ped

Ped a tempo

rit.

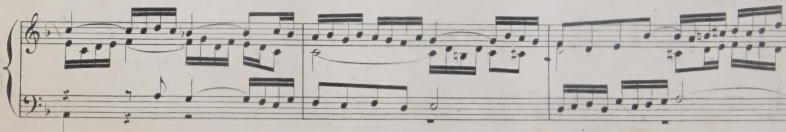
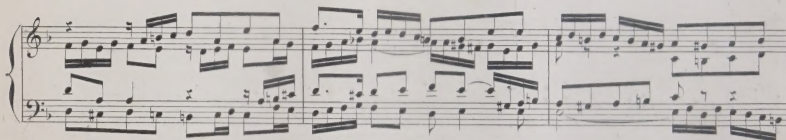
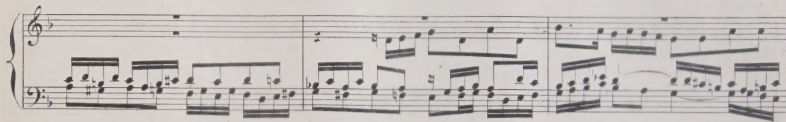
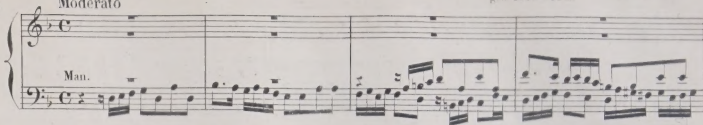
LOUIS THIELE,
Organist an der Parochial Kirche in Berlin;
geb. 1816 † 1848

N^o 104.

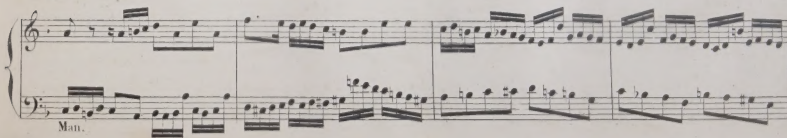
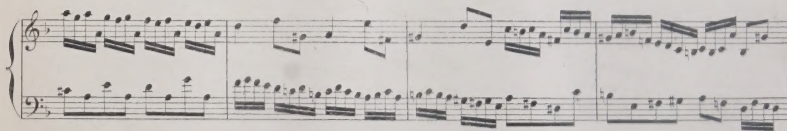
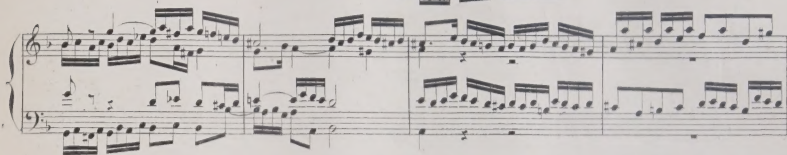
Moderato

FUGE.

à 4 Voce.

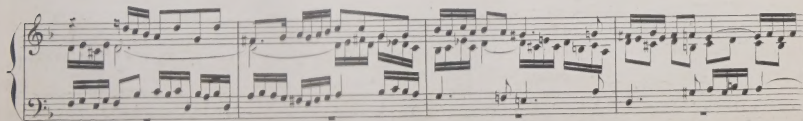
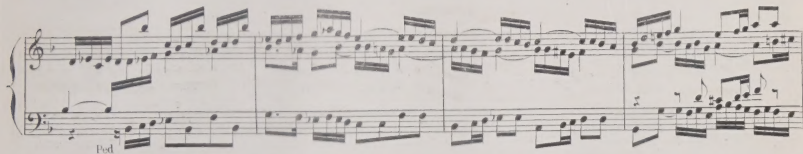
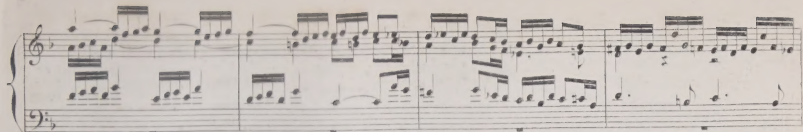


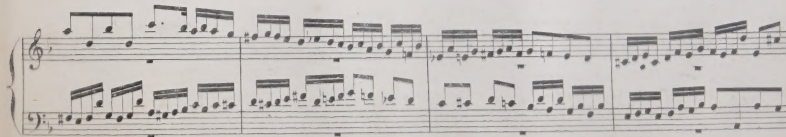
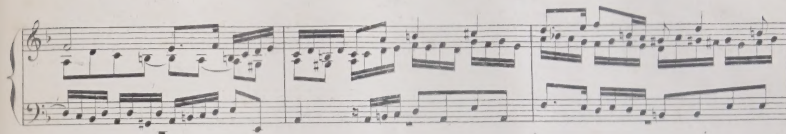
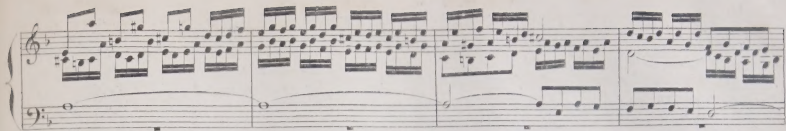
The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in 2/4 time and features complex, rapid passages in both hands, often with slurs and ties. Pedal markings are present: "Ped" at the beginning of the first system and at the end of the third system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.



This page contains four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble and a more straightforward bass line. The second system features a 'p' (piano) dynamic marking and a 'Ped' (pedal) instruction. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes the page with a final cadence. The paper shows signs of age, including slight discoloration and wear at the edges.

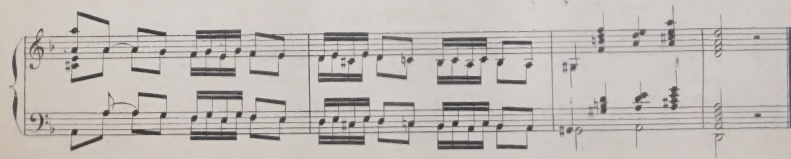
This page contains a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. There are several slurs and ties across measures, indicating melodic lines. Dynamic markings such as *f* (forte) and *z* (zest) are present. Pedal markings, labeled "Ped", are placed below the bass staff in the first and third systems. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.





This page contains four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A 'Ped' marking is present under the first system. The music is written in a style typical of early 20th-century piano compositions.

Ped



N^o 105.

FUGE

Für 2 Manuale und Pedal

Man. I.

Man. II.

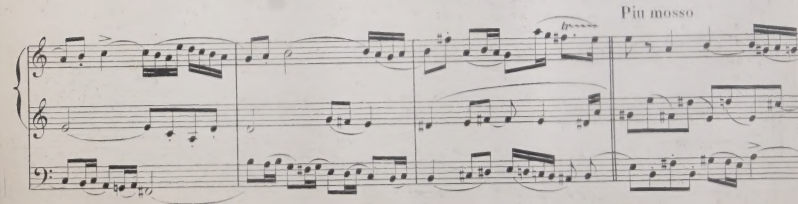
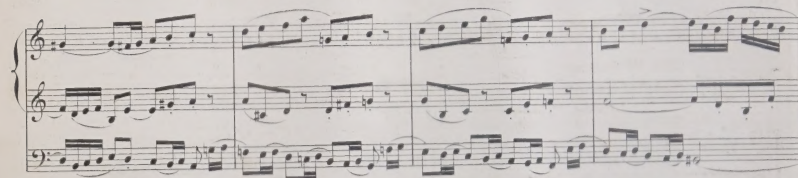
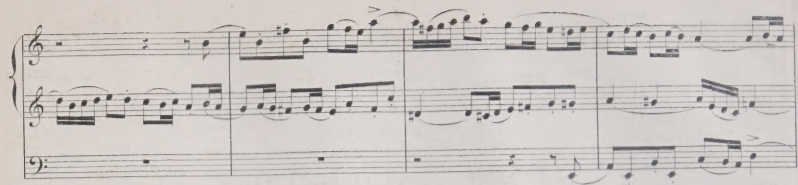
Ped.

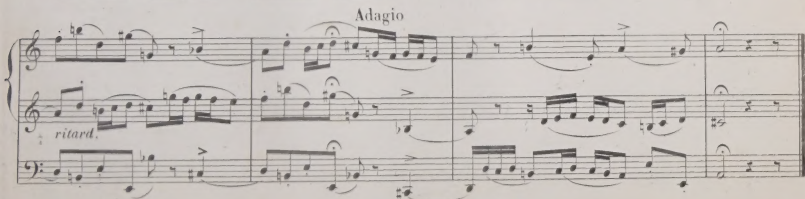
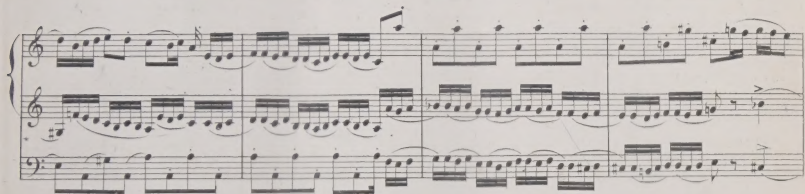
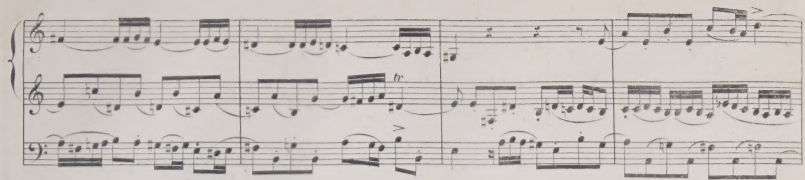
The first system of the musical score shows the beginning of the fugue. It consists of three staves: Man. I. (treble clef), Man. II. (treble clef), and Ped. (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Man. I. begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Man. II. enters with a continuous eighth-note pattern. The Pedal part remains silent in this system.

The second system continues the fugue. Man. I. and Man. II. have more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The Pedal part enters in this system with a steady eighth-note accompaniment. The third system further develops the themes, with Man. I. featuring a prominent sixteenth-note figure and Man. II. providing harmonic support. The Pedal continues its rhythmic foundation.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is written in a fluid, handwritten style.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, key signatures with one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'b'. The score is written in a fluid, cursive style typical of 19th-century manuscript notation.





N^o 106.

Andante con moto

VORSPIEL

The first system of musical notation for the prelude. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante con moto'. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

The second system of musical notation. It continues the piece with a mezzo-forte 'mf' dynamic marking. The notation includes various chordal textures and melodic fragments. The system concludes with the word 'Mat.' (Molto) at the end of the bass line.

The third system of musical notation. It features a mezzo-forte 'mf' dynamic marking. The piece includes 'Ped' (Pedal) markings under the bass line in the first and last measures of this system, indicating where the sustain pedal should be used.

The fourth system of musical notation. It continues the musical development with a mezzo-forte 'mf' dynamic marking. The system ends with a final cadence, marked by a double bar line and a fermata over the final chord.

Mit sanften Stimmen
Das Hauptmannal etwas hervortretend

J. GOTTLOB TÖPFER,
Prof. d. Musik a. Seminar u. Hof Org. in Weimar,
geb. 1792.

N^o 107.

VORSPIEL zum CHORAL

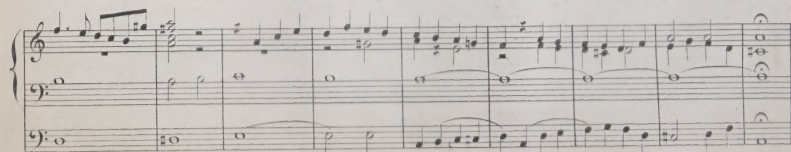
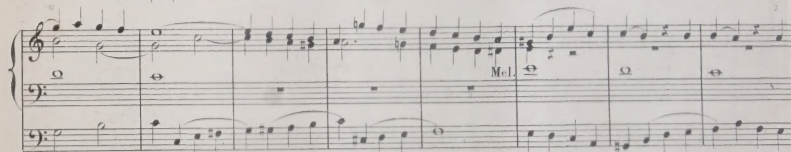
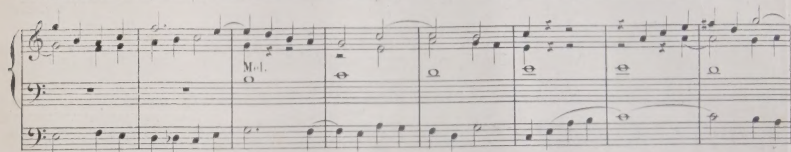
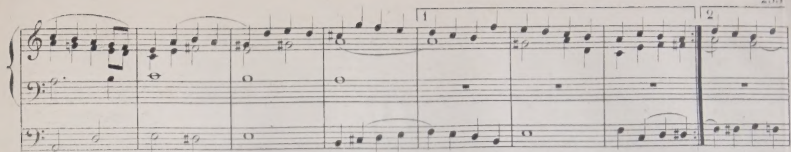
Wer nur den lieben Gott
lässt walten ss

Mit ausgeführter Melodie.

Oberrn.
Hptm.
Ped.

Mel.
Oberm.
Hptm.

Mel.
Oberm.
Hptm.



No. 108.

EINLEITUNG
und
FUGE.

Etwas langsam

Musical score for No. 108, featuring a Prelude and Fugue. The score is written for organ with two manuals and pedals. It includes dynamic markings (*f*, *p*, *sf*), articulation (accents), and performance instructions like "Ped. et Man.", "dopp.", and "Man.". The piece is in 3/4 time and G major.

FUGE.

Ziemlich geschwind

The first system of musical notation for the Fugue. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a forte dynamic marking 'f' in the treble staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff is mostly empty, with a few notes appearing later in the system.

The second system of musical notation. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff becomes more active, with a steady stream of sixteenth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the bass staff, indicating a sustained pedal point.

The third system of musical notation. The treble staff continues with its complex texture. The bass staff features a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. 'Man.' (manual) markings are placed below the bass staff at two points, indicating changes in the pedal point.

The fourth system of musical notation. The treble staff continues with its complex texture. The bass staff features a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the bass staff, indicating a sustained pedal point.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes the instruction "Man." (Mancuso) and "Ped." (Pedale). The second system includes "Man." and "Ped.". The third system includes "Ped." and "Ped dopp." (Pedale doppio). The fourth system features a complex arrangement of notes and rests, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a piece with intricate rhythmic and melodic patterns.

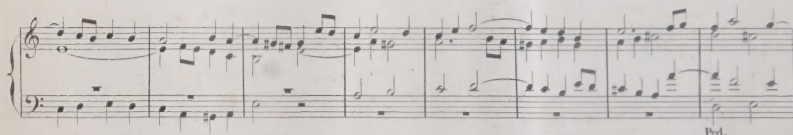
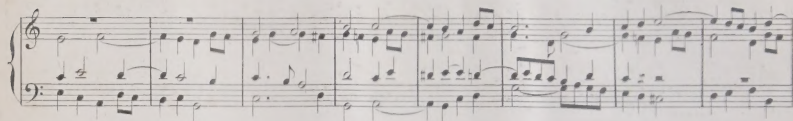
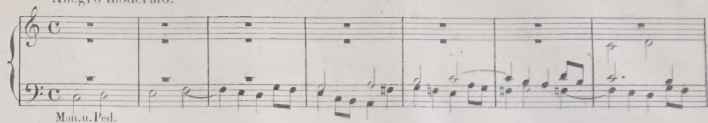
Fürs volle Werk.

WILH. TSCHURCH.

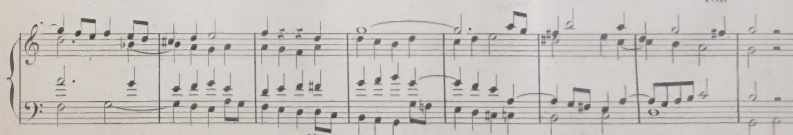
Musikdirector in Gera; geb. 1838.

N^o 109.

Allegro moderato.

DOPPEL-
FUGE.

Ped.



Man.

Ped.

This page contains four systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is in a single system, likely for a piano. The first system shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a melodic line. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord, marked 'Man.' (Mancera). The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord, marked 'Ped.' (Pedal). The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord, marked 'Man.' (Mancera). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

This page contains four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills and mordents). The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The second system features a trill in the right hand. The third system includes a trill in the right hand. The fourth system includes a trill in the right hand. The page is numbered 259 in the top right corner.

Hptm. starke, aber vorherrschend
volle u. tiefe Stimmen, ohne Mixturen;
ebenso im Pedal.

GEORG VIERLING.
Comp. in Berlin, geb. 1820;
(Schüler von Rineck und Marx.)

N^o. 110.

Andante sostenuto.

FUGE.

M.H. u. Ped. Man.

M.H. u. Ped. Man.

M.H. u. Ped. Man.

M.H. u. Ped. Man.

un poco animato.

Man.

Ped.

Il più.

Man.

poco riten.

* Neben Man. etwas schwächere u. hellere Stimmen.

Tempo 1^o

Volles Werk.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first four systems are marked with a tempo change to *a tempo.* and a *ritard.* marking. The fifth system concludes with a final chord and a double bar line.

a tempo.

ritard.

Mit vollem Werke.

FERD. VOGEL.

Org. a. d. reform. Kirche zu Kopenhagen; geb. 1807.

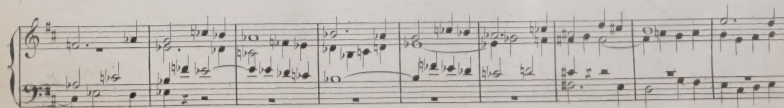
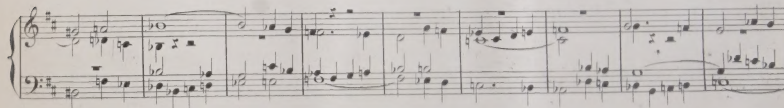
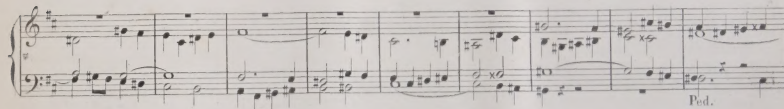
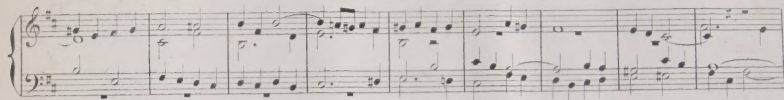
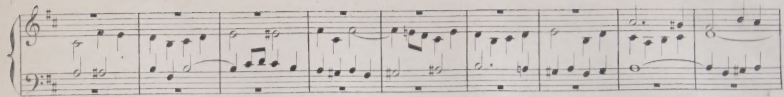
N^o 111.

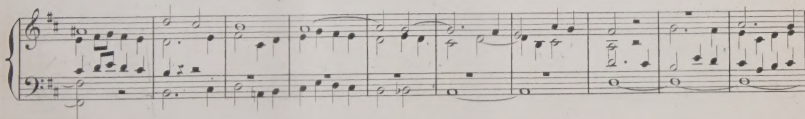
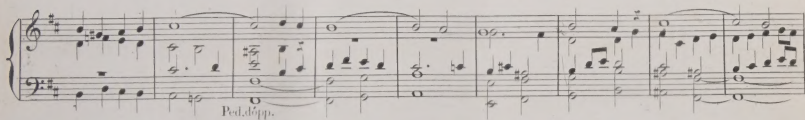
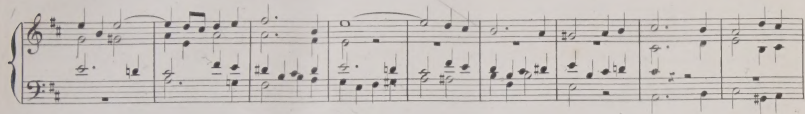
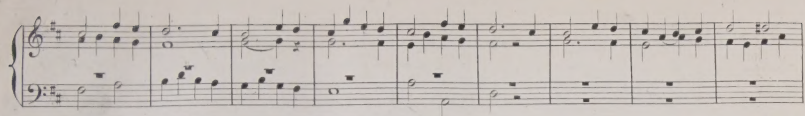
Allegro.

FUGE.

Man. u. Ped.

Ped.





D. W. VOLCKMAR.

Sem. Lehrer in Homberg; geb. 1812.

N^o 112.

Allegro moderato.

FUGITES
NACHSPIEL.

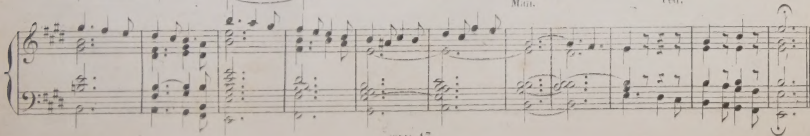
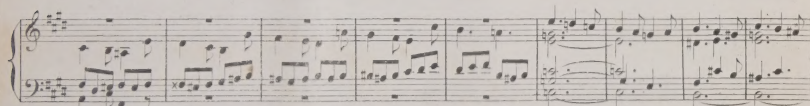
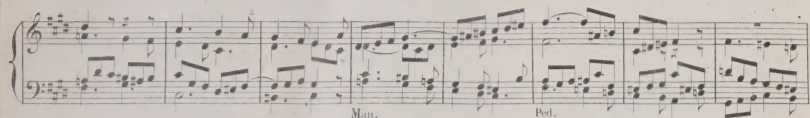
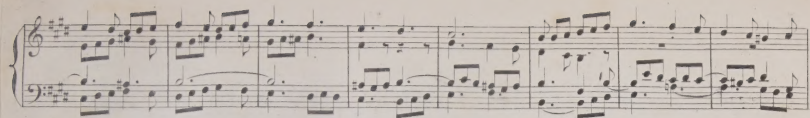
First system of musical notation for 'FUGITES NACHSPIEL.' It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The music features a complex fugue-like texture with multiple voices. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the bass staff.

Second system of musical notation. It continues the fugue texture. A 'Man.' (manual) marking is present at the end of the system.

Third system of musical notation. It continues the fugue texture. 'Ped.' and 'Man.' markings are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation. It continues the fugue texture. A 'Ped.' marking is present below the bass staff.

Fifth system of musical notation. It continues the fugue texture. A 'Ped.' marking is present below the bass staff.



Voll. Orgel.

A. V. WILH. VOLKMAR.

Lehrer der Musik am Kurf. Gymnasium u. Organist
an St. Nicolai zu Rinteln; geb. 1770.

Allegro moderato.

No. 115.

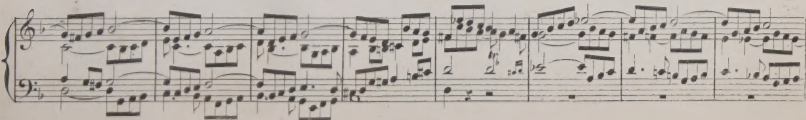
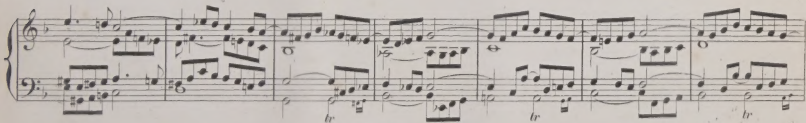
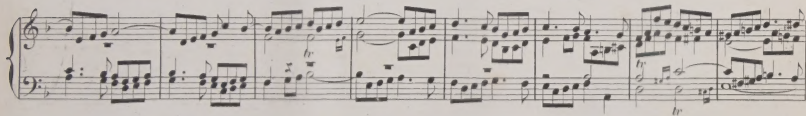
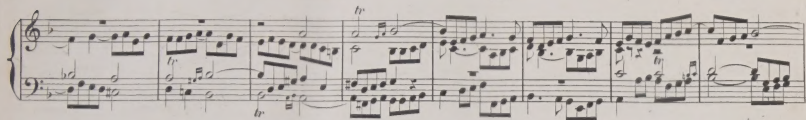
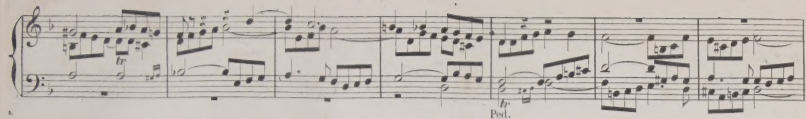
FUGIRTES
VOR oder
NACHSPIEL.

First system of musical notation. The treble staff is labeled 'Hptw.' and the bass staff is labeled 'Ped.'. The right hand (Hptw.) plays a melody with trills (tr) and grace notes. The left hand (Ped.) plays a bass line. The system is divided into measures with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

Second system of musical notation. The treble staff is labeled 'Hptw.' and the bass staff is labeled 'Ped.'. The right hand (Hptw.) plays a melody with trills (tr) and grace notes. The left hand (Ped.) plays a bass line. The system is divided into measures with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

Third system of musical notation. The treble staff is labeled 'Hptw.' and the bass staff is labeled 'Ped.'. The right hand (Hptw.) plays a melody with trills (tr) and grace notes. The left hand (Ped.) plays a bass line. The system is divided into measures with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

Fourth system of musical notation. The treble staff is labeled 'Voll. W.' and the bass staff is labeled 'Ped.'. The right hand (Voll. W.) plays a melody with trills (tr) and grace notes. The left hand (Ped.) plays a bass line. The system is divided into measures with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills.



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts, featuring various note values, rests, and trills (marked 'tr'). The key signature is one flat (B-flat). The score is arranged in five systems, each with two staves. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Trills are frequently used as ornaments. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading.

N^o 114.

FIGURIERTER

CHORAL:

Jesu meine
Freude &c

Cantus firmus im Tenor.
Ober Man.

ERNST DAV. WAGNER.
Königl. Musikd. u. Organ. in Berlin.

Hpt Man.

Ped.

15

Handwritten musical score for three systems of piano and organ. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) for the piano and a single staff for the organ. The organ part is marked with a 'Q' and a '1' in the first measure of the first system. The score is written in a single key signature (one flat) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system has a repeat sign at the end. The second system has a repeat sign at the end. The third system has a repeat sign at the end. The organ part is marked with a 'Q' and a '1' in the first measure of the first system.

N^o. 115.

Maestoso:

Man. I.

Man. I. mit starken durchgreifenden Stimmen.

Pedal.

Ped. dopp.

FUGE
mit
EINLEITUNG.

Man. II. mit einigen 8 u. 4 f. St.

Man. I. Voll. W.

a tempo.

ritard.

16 u. 8 f.

Ped.

Ped. dopp.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. There are several long, sweeping melodic lines across the staves, with some notes tied across bar lines.

Moderato.

FUGE.

The second system is labeled 'FUGE.' and consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature remains two flats. The music is more rhythmic and structured than the first system, with a clear melodic line in the top staff and supporting parts in the bottom staves. There are some rests and sustained notes throughout the system.

The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The key signature is two flats. The music continues with intricate melodic patterns, including many beamed notes and some chromatic movement. The texture is dense, with many notes sounding simultaneously.

The fourth system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The key signature is two flats. The music features a mix of melodic and harmonic elements, with some long, sustained notes in the bottom staves and more active lines in the top staff. The system concludes with a final cadence.

This image displays a handwritten musical score, likely for a piano or organ, consisting of three systems. Each system is composed of three staves: a top staff (treble clef), a middle staff (alto clef), and a bottom staff (bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *z* (zest). The first system spans 8 measures, the second system spans 8 measures, and the third system spans 8 measures. The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century musical notation.

Handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system continues the melodic development with some rests in the upper staves. The third system features a change in tempo, marked by the text *piu mosso.* and *piu lento.* above the staves.

8

Nummern verschiedenen Characters

hinterlassener Compositionen

des seligen

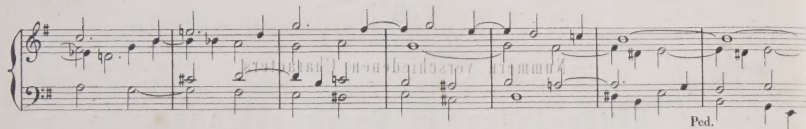
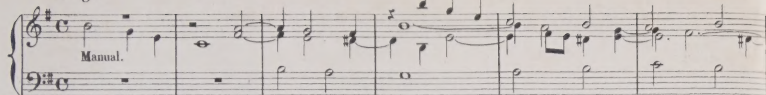
R I N C K.



Adagio.^a

Mit sanften 8füssigen Stimmen.

1.

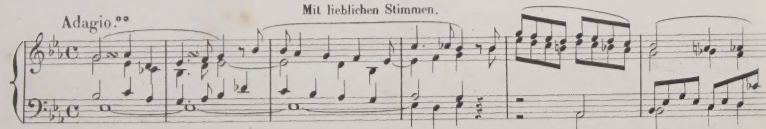


^a Mitgetheilt von H^r Laurens in Montpellier, dem es Rinc den 31. Juli 1839 als Andenken verehrt hatte.

Adagio.^a

Mit lieblichen Stimmen.

2.



Ped.

^a Als Erinnerung einem seiner Schüler gegeben.

Man.

Ped.

Vorspiel zum Choral:

"Wer nur den lieben Gott"

(mit ausgef. Melodie.)

Mit sanften Stimmen.

Mel.

5

Man.

Mel.

Ped.

Man.

Ped.

4^{te}

Man.

2^{te}

Man.

Mel.

Ped.

Mel.

Ped.

Andante.

Für 2 Man: und Ped:

TRIO.

4.

Largo.

Zur Abendmahlsfeier.

Gambe 8 fuss.

Gedackt u. Quintaton 16 f.

Subbass 16 fuss.

Ped.

The musical score is written for three organ parts. The top staff is for the Gambe 8 fuss (treble clef), the middle staff is for the Gedackt u. Quintaton 16 f. (treble clef), and the bottom staff is for the Subbass 16 fuss (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo.' and the occasion is 'Zur Abendmahlsfeier.' The score is divided into three systems. The first system includes a 'Ped.' marking under the Subbass staff. The second system continues the melodic line in the Gambe and provides harmonic support in the other two parts. The third system concludes the piece with a final 'Ped.' marking under the Subbass staff.

Ped.

Handwritten musical score for piano, page 7. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with rests and a grand staff with chords. The second system has a treble staff with a melody and a grand staff with accompaniment. The third system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. Pedal markings are present at the end of the third system.

Ped. dopp.

Grosseres Vorspiel zum Choral:

"Ein feste Burg ist unser Gott."

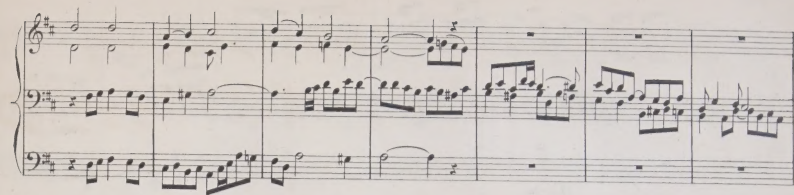
Für volle Orgel.

5.

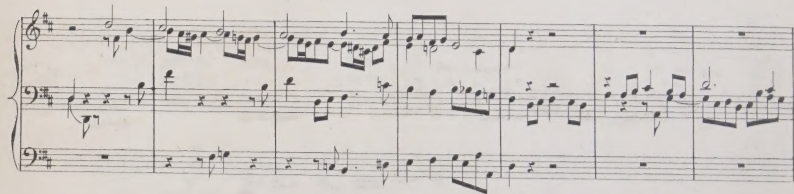
Man.

Ped.

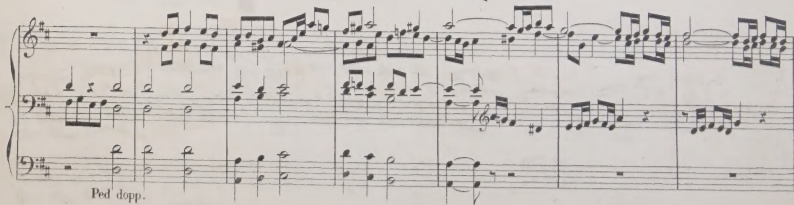
The musical score is written for a three-part organ prelude. It begins with a treble staff in D major (one sharp) and common time, followed by two bass staves. The first system contains 8 measures. The middle system contains 8 measures, featuring a more active bass line. The final system contains 6 measures, with the melody moving to the bass staff and the treble staff providing a harmonic accompaniment. The piece ends with a final chord in the bass staff.



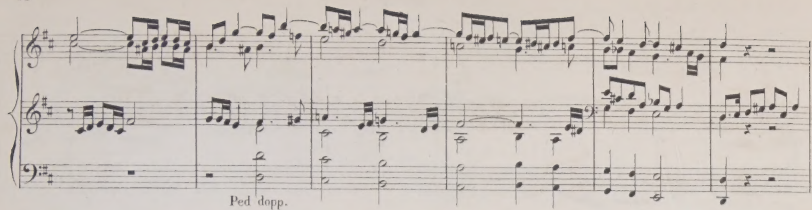
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note chord of F#4 and C5, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and starts with a whole rest, followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef and follows a similar rhythmic pattern to the middle staff.



The second system of musical notation continues the piece. The top staff features more complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves continue their respective rhythmic motifs, with the bottom staff showing some rests.

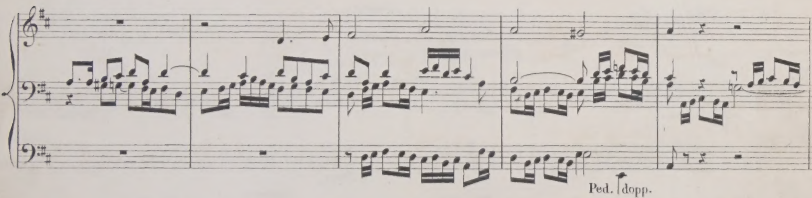


The third system of musical notation concludes the piece. The top staff has a series of sixteenth-note runs. The middle staff continues with eighth and sixteenth notes. The bottom staff features a series of chords and rests. The text "Ped dopp." is written below the bottom staff, indicating a double pedal effect.



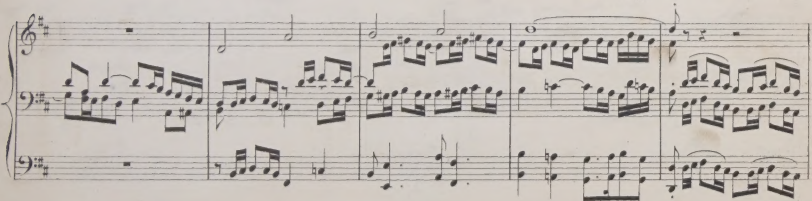
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

Ped dopp.

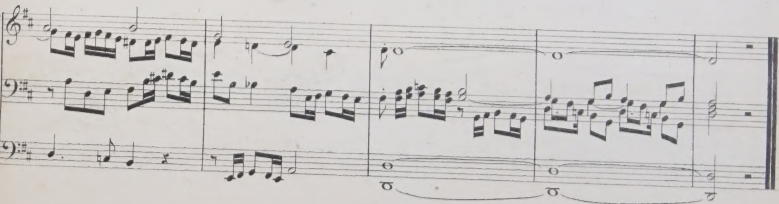
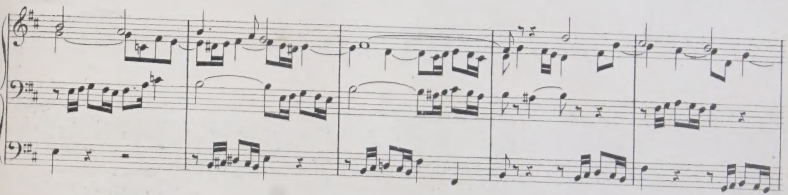
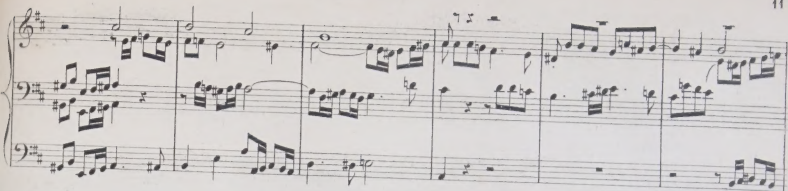


Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has more rests, while the bass staff continues with intricate rhythmic patterns. The key signature remains two sharps.

Ped. dopp.



Third system of musical notation, concluding the page. Both staves feature dense, fast-moving passages. The key signature remains two sharps.



Allegro moderato.

Nachspiel mit abwechselnden Manualen.

6.

f

Ped dopp

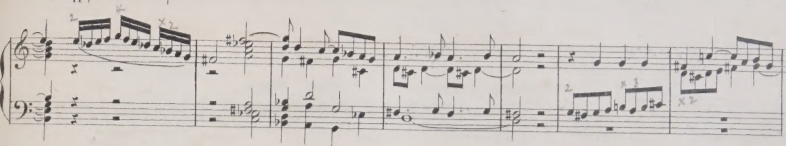
p Gedackt 8 f. u. Principal 4 fass.

f

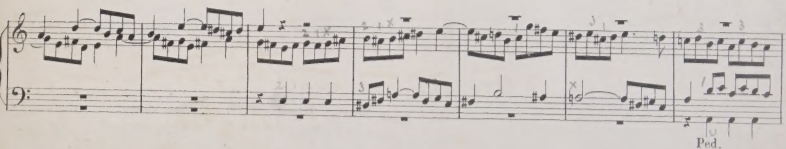
Ped.



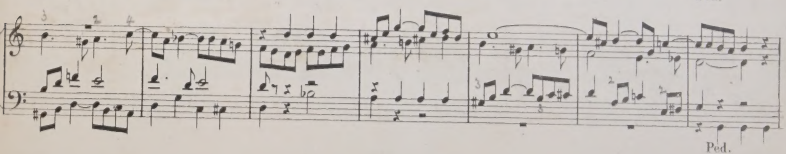
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments (marked 'x') and fingerings (2, 1, 3, 2, 4, 3, 2). The bass staff includes a 'Ped. Dopp.' (Pedal Double) marking. The key signature has one flat (B-flat).



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with ornaments and fingerings (2, 1, 3, 2, 4, 3, 2). The bass staff includes a 'Ped.' (Pedal) marking. The key signature has one flat (B-flat).



Third system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with ornaments and fingerings (2, 1, 3, 2, 4, 3, 2). The bass staff includes a 'Ped.' (Pedal) marking. The key signature has one flat (B-flat).



Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with ornaments and fingerings (2, 1, 3, 2, 4, 3, 2). The bass staff includes a 'Ped.' (Pedal) marking. The key signature has one flat (B-flat).

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of chords and some melodic fragments, while the bass staff features a more active line with eighth and sixteenth notes. A pedaling instruction "Ped. dopp." is written below the bass staff, indicating a double pedal effect.

Ped. dopp.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff has a more melodic and flowing line, often with slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with longer note values. A pedaling instruction "Man. u. Ped." is written at the end of the system, suggesting a change in pedal technique.

Man. u. Ped.

The third system of musical notation shows further development of the musical themes. It includes various musical markings such as "p" (piano), "x 3" (triplets), and "3" (triplets). The notation is more complex, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, indicating a faster or more intricate passage.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, some marked with 'x' and '3'. The bass staff features a series of chords and a melodic line starting with a forte 'f' dynamic. A 'Ped dopp.' (pedal double) instruction is written below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development with eighth-note runs. The bass staff has a more active line with eighth notes and chords. A 'Ped dopp.' instruction is present below the bass staff.

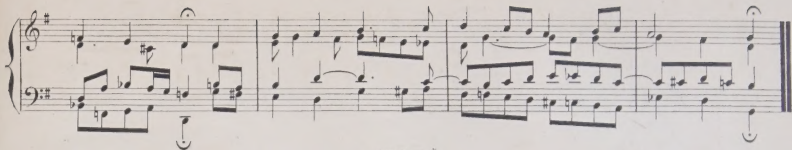
Third system of musical notation. The treble staff features a series of chords, some with ledger lines. The bass staff has a melodic line with eighth notes and a series of chords. The system concludes with a double bar line.

"An Wasserrfussen Babelons."

(In Seb. BACH'schen Style)

7.

^o Eine grössere Zahl bringt der H^t Verleger in: Rück's gesammelten Orgelstücken.

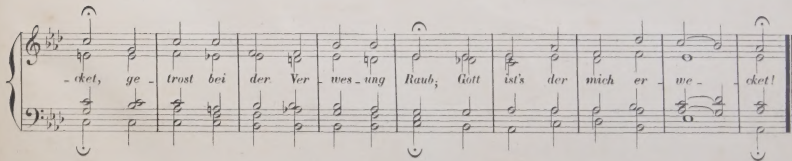
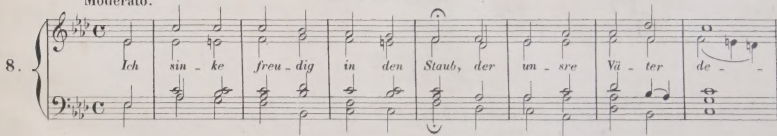


CHORAL.°

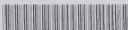
(fünfstimmig.)

Moderato.

Mit sanften Stimmen.

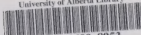


M 7 06783 F8 1868
DIE ORGEL-COMPONISTEN DES 19TEN
JAHRHUNDERTS FRENCH
LES ORGANISTES DU XIXE SIECLE
39802440 MUSIC



• 000018201426 •

University of Alberta Library



0 1620 1600 8953

OCT 26 1999

M 7 D6783 FB 1868

Die Orgel-Componisten des 19ten
Jahrhunderts. French

Les organistes du xixe siècle
39802440 MUSIC

